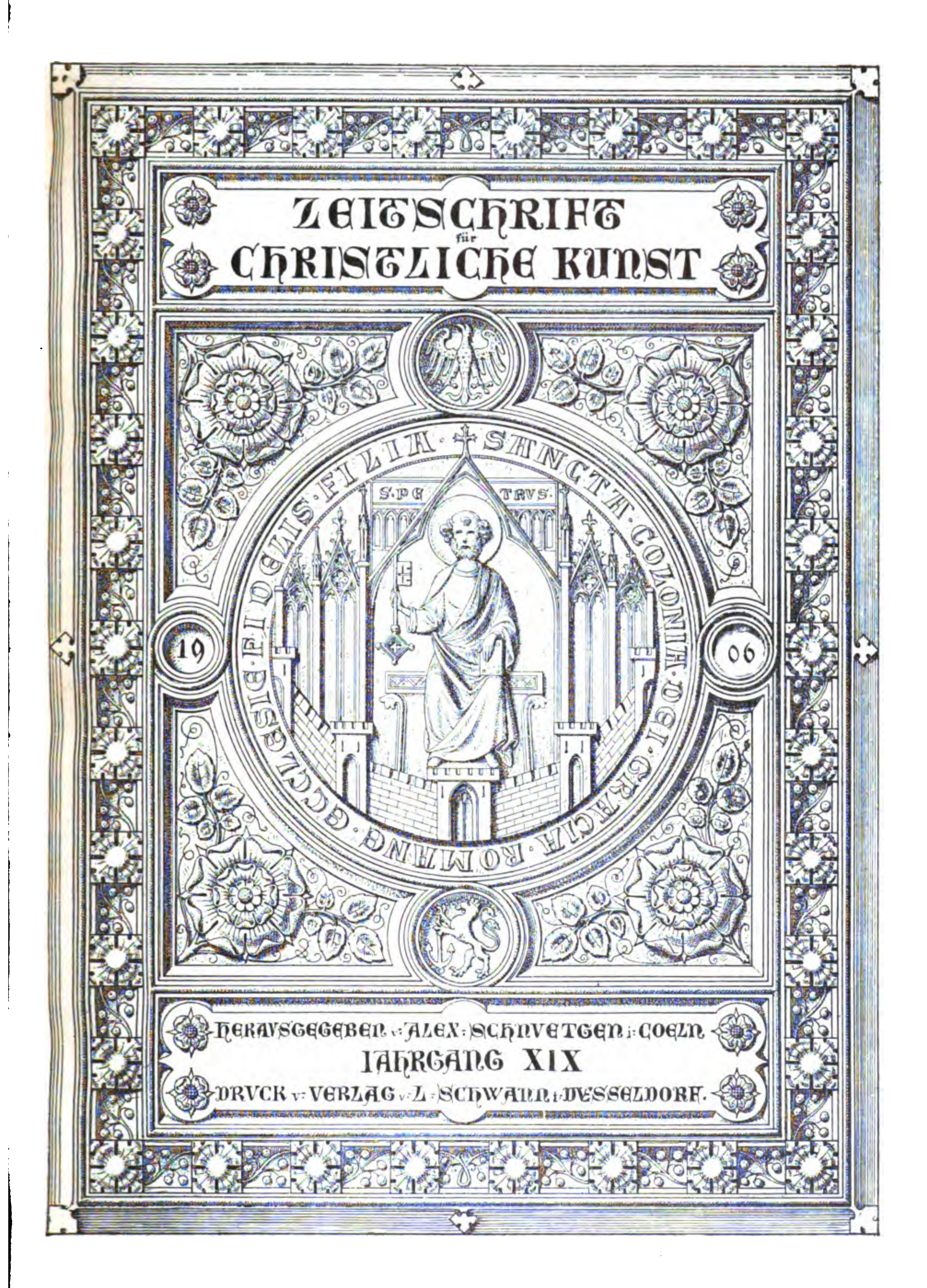



ZEITSCHRIFT
für
CHRISTLICHE KUNST
S·PE TRVS·
SANCTA·COLONIA·DEI·GRACIA·ROMANE·ECCLESIE·FIDELIS·FILIA
19
06
HERAVSGEGEBEN·V·ALEX·SCHNVETGEN·I·COELN
IAHRGANG XIX
DRVCK·V·VERLAG·V·L·SCHWANN·I·DVESSELDORF.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

—·—

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1906. XIX. JAHRGANG. 1906.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1906.

Inhalts-Verzeichnis

zum XIX. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

I. Abhandlungen.

II. Nachrichten.

III. Bücherschau.

Spalte 27, 63, 93, 121, 159, 183, 223, 251, 283, 313, 347, 379.

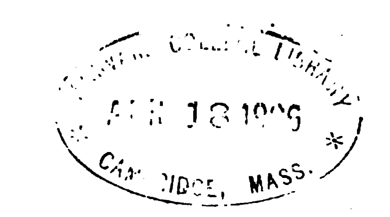
IV. Abbildungen.

Alphabetisches Register.

[illegible]

Verzeichnis der besprochenen Bücher und Kunstblätter.





ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XIX. JAHRG. HEFT 1.

DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.
1906.

Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

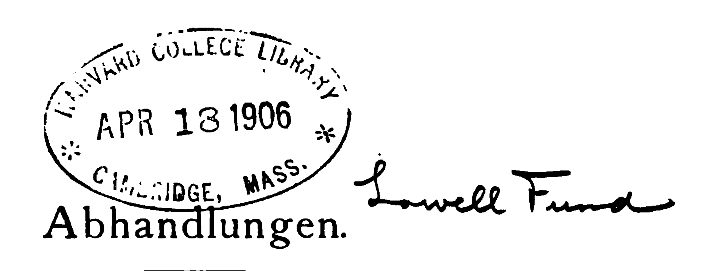
Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG

Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Domkapitular Dr. A. BERTRAM (HILDESHEIM).
Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN-KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN-KESSENICH).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).



Marinus van Roymerswale: Die thronende Madonna mit dem Christkind und zwei Engeln. (Freiherr von Twickel, Haus Stovern.)



Abhandlungen.

Ein Madonnenbild nach Dürers Vorlagen von Marinus van Roymerswale.

Mit Tafel I.


Die Reisen genialer Künstler sind nicht bloß für deren eigenes Schaffen ertragreich; während sie in raschem Wechsel bei der Betrachtung einer neuen landschaftlichen Umgebung und fremden Volkstums manche wertvolle Anregung schöpfen, streuen sie auch die Goldkörner ihrer Erfindungen aus und spenden aus dem Schatze ihrer technischen Erfahrungen. Der kurze Aufenthalt des Jan van Eyck auf der iberischen Halbinsel, welcher die Einfuhr seiner Werke förderte, gab dortigen Malern eine feste Richtung; Roger hat in Ferrara einen Schüler herangebildet, Anton van Dyck in Genua Nachfolger gefunden, ebenso wie Velasquez mit seinem Papstbild der Galerie Doria den römischen Portraitisten des XVII. Jahrhunderts ein unerreichbares Vorbild vor Augen stellte. Unser Albrecht Dürer, der nach eigener Forderung „inwendig voller Figur" war und es vermochte, „aus den inneren Ideen allweg etwas Neus durch die Werk auszugiessen", konnte wohl mit der Fülle seiner „Gesichte" eine ganze emsig sich mühende Malergeneration versorgen.

Der Einfluss seines Schaffens reicht weit über die Heimat hinaus, seine Kupferstiche und Holzschnittfolgen befruchteten früh schon durch die eindrucksvolle Vergegenwärtigung biblischer Ereignisse, die dichterische Ausgestaltung von Szenen jeder Art und den intimen Ton der Erzählung die Vorstellungskraft anderer Künstler. Man entnahm diesen Blättern gern jene temperamentvollen Charakterköpfe, beredten Gebärden, wirksamen Motive, sowie einzelne knorrige Gestalten in bizarrem Aufputz; selbst bei Raffael (lo Spasimo di Sicilia) und Andrea del Sarto (Fresken im Scalzo zu Florenz) finden sich solche Anleihen.[1]) Die Niederländer haben häufig ganze Kompositionen, z. B. die heilige Dreifaltigkeit, Madonnen, Passionsbilder, Szenen des Marienlebens aus dem markigen Zeichnungsstil Dürers in eine weichere malerische Darstellungsart mit buntem Farbenglanz transponiert.

Die Aufnahme, welche der Nürnberger Meister auf seiner Reise nach den Niederlanden 1520/21 bei den dortigen Berufsgenossen fand, beweist die hohe Schätzung und Verehrung, die sie seinem Genius entgegenbrachten.

Mehr noch wie seine „Kunstware", die Dürer damals mit sich führte und durch eigenen Betrieb verbreitete, wirkten auf die Maler bei näherem persönlichen Verkehr die zahlreichen Portraitaufnahmen, Studien in Kohle und Stiftzeichnungen, sowie vereinzelte Gemälde, die man dort entstehen sah, gerade durch ihre Unmittelbarkeit und Energie der Auffassung als Emanationen einer überragenden Schaffenskraft.

Der oberdeutsche Forscher und Grübler mit seiner wohlersonnenen, durchempfundenen Kunst stand hier mitten in dem Strom einer gewaltigen Produktion, die, auf eine bedeutende Vergangenheit gestützt, die Öllasurmalerei zur höchsten Vollendung ausgebildet hatte. Der Reichtum des Handelsvolkes zeitigte eine solide Prachtliebe, sein reger Sinn pflegte einen verfeinerten Geschmack; neben frischer Weltlichkeit blühte, getragen von eifriger Devotion, auch eine vielseitig fesselnde religiöse Kunst.

Im Gegensatz zu den Andachtsbildern der sich auslebenden Malerschule von Brügge in dem ruhigen Gleichmaß der schlichten Gruppierung, dem Ausdruck sanfter Milde in den regelmäßigen, typischen Köpfen strebte in Antwerpen Quinten Massys († 1530)[2]) nach weit schärferer Erfassung und Durchbildung mannigfacher Charaktere. Seine Gestalten wuchsen zu monumentalem Maßstab empor, und auch in kleineren Flächen begnügte er sich lieber nur mit großgesehenen Brustbildern und Halbfiguren, ehe er zu den zierlichen Existenzbildern von gleichmäßiger Idealität, den statuarischen Heiligen zurückkehrte. In seinen Werken pulsiert ein intensives Leben. Das Wesen aller Personen,

[1]) Aus Venedig schreibt Dürer am 7. Febr. 1506 an seinen Freund Willibald Pirkheimer: »..Ich hab viel guter Freund unter den Walchen, die mich warnen, daß ich mit ihren Moleren nit eß und trink. Auch sind mir ihr vill Feind und machen mein Ding in Kirchen ab und wo sie es mügen bekummen. Noch schelten sie es und sagen, es sei nit antikisch Art, dorum sei es nit gut.« Lange-Fuhse, »Dürers schriftl. Nachlaß« (Halle 1893).

[2]) Dr. Walter Cohen, »Studien zu Quinten Metsys« (Bonn 1904).

ihr Temperament und ihr Charakter soll sich in den Physiognomien auch bei feierlicher Repräsentation deutlich ausprägen; die Fixierung des spontanen Gefühlsausbruchs gibt den Mienen bisweilen eine Spannung und Schärfe, welche die Köpfe der Karikatur nahebringen. Die eindringliche Beobachtung individueller Züge kam dann auch dem Bildnis zu statten. Das Verständnis für die Realität, wo neben dem Erhabenen oft unbekümmert ein derber Humor waltet,[3]) die Freude an Episoden führte zum pointierten Sittenstück. Bei dieser Richtung braucht kaum noch darauf hingewiesen zu werden, mit welcher Lust alles Stoffliche malerisch erfaßt und im Bilde mit höchster Subtilität wiedergegeben ist; auch der Farbengeschmack ändert sich völlig, die Palette wird durch lichte Schillertöne bereichert, und ein zarter, grauvioletter Duft legt sich über die Landschaftsfernen der Gemälde.

Albrecht Dürer besuchte gleich nach seiner Ankunft in Antwerpen Meister Quinten in seinem Haus „zum Affen" (den Aap) in der Huidevetterstraße. Der festliche Empfang und die Ehrungen im Zunfthaus der Maler am 5. August 1520 lenkten die allgemeine Aufmerksamkeit auf den hochberühmten Gast. Dürers Aufzeichnungen enthalten die Namen mehrerer ausgezeichneter flandrischer Künstler. Selbst in den Gemälden des Quinten Massys ist in vereinzelten Fällen der Eindruck der Schöpfungen Dürers wahrnehmbar.[4]) Eifriger nutzten seine Nachfolger, die Urheber jener bilderreichen Antwerpener Altarschreine, und die farbenfrohen Landschaftsmaler Erfindungen des Nürnbergers, dessen stark bewegte Figuren als Staffage gut zu den zerklüfteten Felsen, dem dunklen Wald und den engen Flußtälern auf ihren Tafeln paßten.[5])

Für Ruderigo von Portugal malte Dürer während seiner Anwesenheit in Antwerpen 1521 auf Leinwand das Bild des Kirchenvaters St. Hieronymus, der, das Haupt auf die Hand gestützt, hinter seinem Lesepult vom Studium heiliger Schriften aufblickt. Er hatte das Gemälde in seiner Weise durch köstliche, fein durchgebildete Studien, Einzelaufnahmen auch des Beiwerkes vorbereitet[6]) und verwandte für den Kopf des Heiligen die Portraitzeichnung eines Greises, den er mit 93 Jahren noch „gesunt und fermüglich zw antorff" fand. Diese Charakterschilderung hat in ihrer vertieften Naturbeobachtung, der Beseelung der schlichten Wirklichkeit in niederländischen Künstlerkreisen ein weitreichendes Aufsehen erregt. Der ehrwürdige Kardinal, der als Endergebnis aller seiner geistlichen Forschungen auf den Totenkopf hinweist, wurde zum Urbild eines oft wiederholten Memento mori.[7]) Genau nach Dürers Werk hat ein Schüler des Massys diese Halbfigur in einem Gemälde kopiert, welches sich in der Sammlung des verstorbenen Léon Goldschmidt in Paris befindet. Das durchfurchte, müde Antlitz des Asketen mit den eingesunkenen Augen, den spitzen, vortretenden Zügen, dem langwallenden Barte und die zitternden, verkrümmten Hände zwischen Folianten und

[3]) Auch W. Bürger (Thoré) betont die packenden Kontraste der Darstellungen des Massys, »die leider nicht vom Dichter erfunden werden, sondern eine herbe Erfahrung des wirklichen Lebens sind.« In dem unbekümmerten Gebahren der Taglöhner auf Golgatha im Hintergrund der erschütternden Beweinung des Leichnams Jesu (Antwerpen) findet er eine auffallende Analogie mit den burlesken Gesprächen der Totengräber in »Hamlet«: »... ses conceptions embrassent le haut et le bas de l'humanité, le côté tragique et le côté burlesque...« W. Bürger, »Gazette des Beaux-Arts« (1861) II, S. 34.

[4]) Der Kopf des Herodes auf dem linken Flügel des Antwerpener Altares ist z. B. dem turbangeschmückten Haupte des Kaisers Domitian auf Dürers Holzschnitt »Das Martyrium des Johannes Ev.« (Apokalypse 1498 B. 61) nachgebildet.

[5]) Auf einer Landschaft des Herri met de Bles (Düsseldorfer Ausstellung 1904 Nr. 189), jetzt Samml. von Kaufmann, Berlin, ist der hl. Christophorus in flatterndem Mantel, der mit dem Jesusknaben eine Hafenbucht durchschreitet, genau Dürers Kupferstich von 1521 (B. 52) entnommen, und ebenso ist bei dem leuchtenden Eremiten Dürers Vorbild noch erkennbar.

[6]) Lippmann-Meder, »Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen der Reichsdruckerei, Albertina zu Wien«: Der Greisenkopf (L. 568), die weisende Hand und Halbfigur 1521 (L. 569), Totenkopf 1521 (L. 570), Buch und Pult 1521 (L. 571). Das Originalgemälde entdeckte Anton Weber im National-Museum zu Lissabon »Zeitschrift für bild. Kunst« N. F. XII (1901) S. 17 ff.

[7]) Aus der großen Zahl dieser Bilder nenne ich nur als Beispiele die Tafeln beim Earl of Spencer, Althorp, in der Pinakothek zu München Nr. 137, der Accademia di San Luca Rom, der Ermitage in St. Petersburg Nr. 452, der Sammlung Hoech, München Nr. 122 (Abbildung im Auktionskatalog), beim Grafen von Mirbach auf Schloß Harff. (P. Clemen, »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz (Kreis Bergheim)« IV. S. 461 (als Mabuse) und der Sammlung Schnütgen zu Köln.

Pergamentrollen entzückten auch Marinus van Roymerswale, einen holländischen Nachfolger des Massys, der zu genrehafter Auffassung und einer scharf umrissenen Durchbildung des Beiwerkes hinneigte. Er ist der Urheber des trefflichen Bildes „St. Hieronymus in der Zelle" im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin Nr. 574 B, in dem Dürers Gemälde als Muster nachwirkt. Eine weit größere Ausbeute aus dessen reichem Motivenschatz zeigt dann ein Madonnenbild, welches erst durch die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904 bekannt wurde.[8])

Die Halbfigur der thronenden Maria mit dem Christkind und zwei Engeln (Tafel I) überrascht durch die edle Größe der Formengebung und die dichtgedrängte Überfülle von Motiven, die eine intensive Betrachtung erfaßt und beseelt hatte, und die nun auf dem Gemälde als einzelne Bestandteile aneinander gereiht sind. Die Hoheit und Güte mit einem Anflug milder Schwermut in den Zügen der heiligen Jungfrau, die Erregtheit, das Ungestüm in dem stark bewegten Körper des Kindes erinnern sogleich an den tiefsinnigen deutschen Betrachter aller Äußerungen seelischen Lebens. Der Kopf des herausblickenden Engelbuben rechts wiederholt sich mehrmals in Dürers Lebenswerk. Fast genau übereinstimmend finden wir das Kindergesicht mit den prallen Backen, nur lebhafter, aufgeweckter in einer kleinen, weißgehöhten Pinselzeichnung auf blauem venezianischen Papier im Louvre (Lippmann 308). Eine etwas größere Wiederholung in Kohle auf rötlich grundiertem Papier, wiederum bei Seitenbeleuchtung mit weißen Lichtern kräftig herausmodelliert, bewahrt das British Museum. Das Blatt trägt das Datum 1519 (Lippmann 269). In ähnlicher Wendung erscheint auch das Christkind auf dem Kupferstich „Die Madonna an der Mauer" von 1514 (B. 40). Das Oval des Madonnenkopfes hat eine gewisse Verwandtschaft mit der Studie von 1520 (British Museum, Lippmann 270). Dies Antlitz einer Frau mit aufgelöstem langen Haar und geschlossenen Augen, in voller Lebensgröße sorgfältig in grauer Deckfarbe ausgeführt, hielt Friedrich Lippmann für das Bildnis einer Toten. Jedenfalls ist Dürers Marienideal auch in der Übertragung des niederländischen Malers noch unverkennbar. Der herabblickende Putto links erinnert wenigstens noch an das Blatt von 1514 im British Museum (Lippmann 249), welches als Studie zu dem geflügelten schreibenden Knaben der „Melancholie" (B. 74) diente. Die Gesichtsbildung ist wiederum vergröbert; auf die Wiedergabe des Reflexlichtes, welches flackernd die Formen umfängt, mußte der Maler in diesem Zusammenhang verzichten.

Die Tafel hing bisher wenig beachtet unter dem Namen „Schoreel" auf Haus Stovern, dem Landgut des Freiherrn von Twickel in Hannover. Sie stammt aus altem westfälischen Familienbesitz; ein Inventar der Galerie des Freiherrn auf Schloß Havixbeck rührt aus dem letzten Jahrzehnt des XVIII. Jhs.

Dem Andachtsbild ist wiederum ein genrehaftes Motiv eingefügt. Die heilige Jungfrau zeigt dem Kind spielend eine Traubenbeere, nach der dieses begierig emporlangt. Ihr Antlitz ist von blonden, welligen Locken umrahmt. Das Haupt deckt ein weißes Tuch, das in harten, knitterigen Falten um den muskulösen Hals geschlungen ist. Maria trägt ein blaues Kleid mit violettem Einsatz; ein feuerroter Mantel mit Goldborte ist über den Arm und die Banklehne hinabgesunken, ihre magere linke Hand hält das Füßchen des Jesusknaben. Dieser sitzt mit angezogenen Beinchen, um den Hals eine Korallenkette mit Amulett, nackt auf einem zerknitterten Leintuch, das über ein goldgesticktes Kissen gebreitet ist. Der Kopf und das rechte Ärmchen sind der verheißenen Gabe zugewandt. Die schon genannten Engelputti oben ziehen die schweren, bauschigen Seidenvorhänge eines Zeltes von tiefbrauner Farbe auseinander. Schillernde Stoffmassen in krausen Linien umhüllen somit rings die Gruppe und schließen sie von der Außenwelt ab. Die spitzige, eindringliche Umrißzeichnung, die wulstige Faltengebung und die subtile Sorgfalt, mit der jedes Detail in seiner malerischen Erscheinung erfaßt und umrissen ist, ebenso die lebhaften, etwas harten Farben, die glatte Behandlung deuten bestimmt auf Marinus van Roymerswale.

Die Schilderung holden, wehmütigen Mutterglückes, das neckische Spiel, die bausbäckigen geflügelten Kameraden des Jesusknaben, hier eng vereinigt, sind allerdings grundverschieden von den grotesken Physiognomien, den durch-

---

[8]) Katalog der kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1904 Nr. 165. — Eichenholz H. 0,905 *m*., Br. 0.71 *m*. — L. Scheibler im »Repertorium für Kunstwissenschaft« XXVII (1905) S. 538.

furchten Charakterköpfen und krallenartigen Händen gieriger Geldmenschen, ausgedorrter, müder Asketen und Gelehrten zwischen tausendfachem Tand in engem Gehäuse. Die Ausführung des Madonnenbildes ist so eingehend und gediegen in vielen Einzeldingen, z. B. der Traube, Buch und Apfel auf dem Steintischchen vorn, daß dies neuentdeckte Stück eine bevorzugte Stelle in dem Lebenswerk des Zeeländers beansprucht.

Marinus besaß wohl überhaupt keine ursprüngliche schöpferische Begabung, denn seine fleißig durchgebildeten Stücke gehen in der Erfindung häufig auf beliebte Werke anderer Meister zurück. Die nämlichen Gegenstände werden mit Gleichmut stets wiederholt. Im Anschluß an das Genrestück „Der goldwägende Bankier mit seiner Frau, die in einem illustrierten Andachtsbuch blättert", ein koloristisches Meisterwerk des Quinten Massys von 1514 (Louvre Nr. 276), hat er zahlreiche Male das Paar in modischer Kleidung, in Pelzrobe und Zaddelmütze hinter dem Tisch dargestellt, auf dem Gold- und Silbermünzen aufgehäuft liegen.[9]) Ebenso boten die beiden Steuereinnehmer,[10]) deren Urbild G. F. Waagen, gestützt auf eine Stelle bei Carel van Mander, dem Jan Massys zuwies, die Anregung zu jenen Szenen in Wechslerstuben, bei Wucherern und Advokaten, deren kalte Gelassenheit seltsam mit dem komischen Entsetzen ihrer Opfer kontrastiert.[11]) Die Berufung des Zöllner Matthaeus zum Apostelamte führt Gestalten dieser Sphäre auf geistliches Gebiet.[12]) Auch wurde Marinus nicht müde, den abgezehrten heiligen Bibelübersetzer zwischen seinen Folianten vorzuführen.[13]) Wenn ich noch das Bild einer säugenden Madonna in der Prado-Galerie zu Madrid Nr. 1011 erwähne und ein einziges dem Maler vermutungsweise zugesprochenes Männerbildnis,[14]) so ist wohl der enge Kreis seiner emsigen Tätigkeit umgrenzt.

Der Blick des Marinus haftet immer mit großer Schärfe an Einzeldingen, die er auf seinen Gemälden auftürmt, ohne doch die malerischen Reize vollendeter Stilleben damit zu erzielen. Die Farbengebung bleibt hart und kalt; die Gegenstände sind zwar alle plastisch

[9]) Gute Exemplare dieser Darstellung besitzt die Kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden Nr. 812, bez. mit dem Namen und 1541, die Prado-Galerie zu Madrid No. 1422 mit Signatur und Datum 1558, die Pinakothek zu München Nr. 138 von 1538, außerdem das Museum zu Antwerpen Nr. 567, der Fürst von Hohenzollern zu Sigmaringen Nr. 58.

[10]) G. F. Waagen, »Handbuch« I S. 305. Das Original von der Hand des Q. Massys soll sich nach Fr. v. Reber und A. Bayersdorfer in der Galleria Zambeccari zu Bologna befinden. Wiederholungen besitzt die Galerie zu Windsor Castle »the misers«, die Pinakothek zu München Nr. 136, die Galerie zu Antwerpen (Coll. Erlborn) Nr 244, das Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin Nr. 671, die Ermitage zu St. Petersburg Nr. 450 und 451, die Sammlungen des Freiherrn A. von Oppenheim zu Köln, des Fürsten Naryschkine in Petersburg, des Marquis of Lansdowne, London, und die Galerie zu Valenciennes. Außerdem wird diese Darstellung auch im Inventar der Kunstsammlungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich (Adolf Berger im »Jahrbuch der kunsth. Sammlung des A. H. Kaiserhauses« (Wien I. 1883) Fol. 227 Nr. 378) aufgeführt. Der Anonymo des Morelli kannte ein Gemälde dieses Gegenstandes in Mailand im Hause des Camillo Lampognano oder seines Vaters (Th. Frimmel, »Quellenschriften für Kunstgeschichte« N. F. I. (Wien 1888) S. 55). Carel van Mander erwähnt einen „Tollenaar in zijn Kantoor zitende" beim „Heer Wijntges" zu Middelburg.

[11]) Vorzügliche Arbeiten dieser Art von Marinus sind die „Steuereinnehmer" in der Londoner National-Gallery Nr. 944, „Sachwalter und Klienten" in der Pinakothek zu München Nr. 139, datiert 1542, „der ungerechte Haushalter" im K. K. Hofmuseum zu Wien Nr. 697 (nach L. Scheibler von einem Nachahmer).

[12]) Das Original des Marinus befindet sich in der Galerie Northbrook in London. Ausstellung der New-Gallery zu London Nr. 55 (1900). M. J. Friedländer im »Repertorium für Kunstwissenschaft« XXIII (1900) S. 252. — Brügger Ausstellung (1902) Nr. 295 (M. J. Friedländer im »Repertorium« XXVI (1903) S. 159). — Schulkopien in den Museen zu Gent Nr. 86, Antwerpen Nr. 425 (soll die Signatur „Jan van Hemeß" tragen), und der 1885 verkauften Sammlung Lerius zu Antwerpen.

[13]) Das Bild des hl. Hieronymus am Studiertisch, auf dem ein Foliant mit Miniaturdarstellung des jüngsten Gerichtes aufgeschlagen liegt, findet sich zweimal in Madrid, Prado-Galerie Nr. 1421, mit Namen und Datum 1521, und in der Akademie von 1535, ebenso im Hofmuseum zu Wien Nr. 698 mit dem gefälschten Monogramm Dürers, in der Sammlung E. de Becker zu Loewen, mit Signatur und 1541 (Brügger Ausstellung 1902 Nr. 296), in der Galerie zu Douai von 1521, in Nantes und der Galerie Mansi zu Lucca. — Nach J. Burckhardt-Bode (»Cicerone« 755 h) rührt von ihm „wohl auch das unerfreuliche „Ecce homo" im Dogenpalast (Chiesetta) her, das früher als Dürer bewundert wurde". Kopien in Museo Correr Nr. 67, Christuskopf in der Münchener Pinakothek Nr. 135.

[14]) Im Besitz des Herrn Jules Porgès, Paris (Brügger Ausstellung 1902 Nr. 242). Die Bestimmung auf Marinus wurde von Georges Hulin (»Catalogue critique«) bezweifelt.

herausmodelliert, aber ihnen fehlt der Charme einer subtilen Stoffwiedergabe. Diese Folianten, gerolltes Pergament, Beutel, Spiegel, Glasgefäße, verstreute Münzen, Aktenbündel, Schachteln, Leuchter, Schreibmaterial wirken nur aufdringlich, es fehlt dem Maler der Sinn für Raumdarstellung, er unterscheidet kaum zwischen Organischem, Lebendigem und der toten Masse.

Trotzdem erfreute Marinus sich eines weiten Rufes. Lodovico Guicciardini nennt ihn unter den vorzüglichsten vlämischen Meistern als Marino di Sirissea (Zierikzee), ebenso wurde er auch von Giorgio Vasari [15]) in seine Übersicht nordischer Maler als Marino di Siressa aufgenommen. In seinem Schilderboeck widmet ihm Carel van Mander [16]) eine kurze Erwähnung als Marinus van Zeeuw. Der frühe Vertreter des holländischen Sittenstücks im Gefolge des Massys hieß eigentlich Marinus Claeszon (er selbst signiert Marinus van Reymerswale) und mag um 1497 auf Zeeland geboren sein. Daten auf seinen Bildern reichen von 1520 bis 1558. Stets blieb er der volkstümlichen nationalen Richtung treu und verschloß sich vor dem entlehnten Formalismus der Italienfahrer.

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

[15]) Vasari, »Le vite etc.« Milanesi-Ausgabe (Firenze 1881) VII S. 587.

[16]) H. Hymans, »Le livre des peintres de Carel van Mander« (Paris 1885) II S. 63 mit Literaturangaben.

Albenstickerei des XVI. Jahrhunderts.

(Mit Abbildung.)



Das hier wiedergegebene Muster ist eine Parura, also ein Schmuckstück für die Albe, und befindet sich im Museum zu Brighton (England). Die Technik ist eigenartig, insofern die Muster in Seide und Kordel appliziert (aufgenäht) sind. Der Grundstoff ist moosgrüne, einfarbige Seide, die aufgesetzten Muster sind ausschließlich in den drei Grundfarben, blau, rot und gelb, gehalten, nur die kleinen Blümchen am Ende der Konturen sind weiß mit roter Kordelumrandung. Die große Rosette und die beiden kleineren zur Seite sind mit weißer Kordel eingefaßt, bei der größeren, mittleren außerdem die Rose in der Mitte und die Trauben zwischen den vier Blättern. Das Blau ist ziemlich hell das Rot purpurn, das Gelb im Ockerton, die Konturen, welche die Rosetten einschließen, sind goldgelbe Kordeln in der Stärke eines Streichholzes. Die Querbänder, welche die Kordelranken zusammenfassen, sind aus zwei nebeneinander gelegten Kordeln in grau gebildet. Wir geben auf unserer Zeichnung die Farben mit Zahlen an: 1 bedeutet rot, 2 gelb, 3 blau, 4 weiß, 5 grau.



Dieses Muster dürfte sich sehr zur Nachahmung empfehlen, da es (sorgsam ausgeschnitten und aufgetragen) recht gut wirkt und ungemein einfach zu arbeiten ist.

Münster i. W. Fr. Witte.

Miniaturen aus Prüm.

(Mit 15 Abbildungen und 2 Initialen.)

I.



Fest griff Heinrich II. bald nach seiner Thronbesteigung auch in die kirchlichen Verhältnisse ein. Auf seinen Befehl hin mußten die Mönche von Prüm im Jahre 1003 ein „Inventar" ihrer Kleinodien anfertigen,[1]) worin auch die kostbarsten liturgischen Bücher der Abtei aufgezählt wurden. Das wertvollste, ein von Kaiser Lothar († 855) geschenktes, in Gold gebundenes Evangelienbuch war mit Bildern, und bei den Anfängen der Evangelien mit großen Initialen geziert.[2]) Weiterhin besaß die Abtei vier andere Evangelienbücher. Das bessere war „innen und außen durch Gold verziert", ein an Wochentagen benutztes in Silber gebunden. Ein Missale sowie ein Lektionar, aus dem man die Epistel an Festtagen sang, hatten reiche mit Goldplatten und Edelsteinen versehene Einbände. Elfenbeintafeln waren eingelassen in die Deckel eines Antiphonar und eines Tropar. Als die Benediktiner Martene und Durand 1718 auf einer wissenschaftlichen Reise Prüm besuchten, zeigte man ihnen ein sehr altes, mit Gold geschriebenes Evangelienbuch und ein anderes, dessen Anfänge in goldener Unzialschrift ausgeführt waren.[3])



Abb. 1.
Verkündigung der Geburt des Vorläufers.
(Aus dem Tropar von Prüm.)

Lothars kostbares Buch war in Tours ausgeführt worden und befindet sich jetzt zu München bei den Erben Görres.[4]) Das Tropar bildet einen der besten Schätze der Pariser Nationalbibliothek.[5]) Es ist 16 *cm* breit, doppelt so hoch und enthält auf 91 Blättern die mit Neumen versehenen Verse und Sequenzen, welche der Chor bei der Feier der hl. Messe zu singen hat.

---

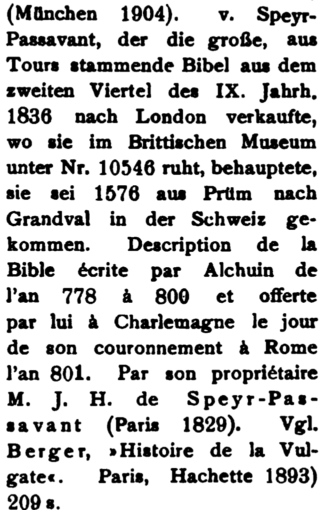
*) Die Initiale ist dem Prümer Tropar entnommen.

1) Abgedruckt bei Hontheim, »Historia« I, 348 s.

2) »Bibliotheca cum imaginibus et magnis caracteribus in voluminum principiis deauratis necnon feraculis cum catenulis argenteis deauratis.« Das Buch wird in derselben Urkunde genannt: Evangelium, quod dominus Lotharius dedit.

3) »Voyage littéraire de deux religieux Benedictins« (Paris 1724), p. 274.

4) Lamprecht, »Initialenornamentik«. S. 29 n. 53. K. v. Rozycki, »Das Evangeliarium Prumense«,



(München 1904). v. Speyr-Passavant, der die große, aus Tours stammende Bibel aus dem zweiten Viertel des IX. Jahrh. 1836 nach London verkaufte, wo sie im Brittischen Museum unter Nr. 10546 ruht, behauptete, sie sei 1576 aus Prüm nach Grandval in der Schweiz gekommen. Description de la Bible écrite par Alchuin de l'an 778 à 800 et offerte par lui à Charlemagne le jour de son couronnement à Rome l'an 801. Par son propriétaire M. J. H. de Speyr-Passavant (Paris 1829). Vgl. Berger, »Histoire de la Vulgate«. Paris, Hachette 1893) 209 s.

5) Paris, Bibl. nat., Cod. lat. 9448 (Suppl. lat. 641). Über diese Handschrift vgl. Reyners, im »Korrespondenzblatte der Westdeutschen Zeitschrift«, VII (1888), 232 f. und 274 f. sowie im »Luxemburger Organ für christliche Kunst«, XIX (1889), 68 f.; Ed. Braun, im Ergänzungsheft IX der »Westdeutschen Zeitschrift«, 87 f.; Vöge, »Repertorium« XIX, 33; Waagen, »Kunstwerke in Paris« (Berlin 1839), 276 usw. Rohault de Fleury gibt Abbildungen der meisten Miniaturen: »La sainte Vierge« (Paris 1878), I, 12 (Verkündigung), 17 (Heimsuchung), 23 (Reise nach Bethlehem und Geburt), 32 (Darstellung im Tempel), 54 (Himmelfahrt Christi), 56 (Pfingstfest), 60 (Mariä Tod und Himmelfahrt), 97 (Mariä Verherrlichung), »L'évangile« (Tours 1874), 34 (Christi Taufe) 38 (Hochzeit von Kana), »La messe« V, 420 (Geburt des Vorläufers), VII, 542 (St. Laurentius). Christi Taufe bei Strzygowski, »Ikonographie der Taufe« (München 1885), Tafel 11. Farbige Abbildungen bei Labarte, »Album«, I., pl. 90 (Geschichte des hl. Stephanus und Einzug Christi in Jerusalem) und bei Louandre, „Les arts somptuaires« (Paris 1858), I, pl. 10. siècle (Laurentius usw.).

Laut einer auf Blatt 48 v. gegebenen Notiz[6]) wurde es einige Jahre vor Anfertigung jenes Inventars auf Kosten und Bitten des Prümer Mönches Wicking hergestellt, unter den Äbten Hilderich († 993) und Stephan († 1001).

Es enthält 29 Miniaturen mit 43 Szenen, von denen wir hier eine Anzahl nach Aufnahmen des Herrn P. Jos. Braun bieten. Auch für die Beschreibung und Deutung der Bilder hat er wesentliche Beiträge geliefert. Alle Bilder schließen sich enge an den Text an, der ehedem mit der Vigil vor Weihnachten begann und Gesänge für alle höheren Feste des Kirchenjahres bietet.

Der Leser gewinnt am leichtesten eine Übersicht, wenn wir diese Bilder nicht in der Reihenfolge beschreiben, wie sie sich in der Handschrift finden, sondern nach der Chronologie der in ihnen geschilderten Ereignisse.

Beim Feste der Geburt des Vorläufers (24. Juni) zeigt der Maler, wie Gabriel vor Zacharias hintritt, um anzukünden, Gott werde ihm einen Sohn schenken. Beachtenswert ist in der Abb. 1 gegebenen Miniatur, daß der Engel Sandalen trägt, daß er beide Flügel so hoch emporhebt, und daß sein Stab in einer Lilie endet. Zacharias ist bekleidet mit Albe, Dalmatik und Kasel. Auf seiner Brust glänzt ein goldener, viereckiger Brustschild (Ephod), auf seinem Haupte, dem Berichte des Josephus entsprechend,[7]) eine Krone, die vorn in drei blattartigen Ansätzen endet. Der kleine zwischen ihm und dem Engel stehende Altar ist nur mit Tüchern bedeckt.

Im Bilde der Verkündigung thront Maria mit erhobenen Händen vor einem Hause, Gabriel aber schreitet in einer freilich nur zur Hälfte sichtbaren Mandorla heran.

Bei der Heimsuchung umarmen Maria und Elisabeth sich, indem sie sich mit den Wangen berühren. Hinter Elisabeth erhebt sich das Stadtbild von Hebron. Weder sie noch Maria wird von einer Dienerin begleitet.

Im Weihnachtsbilde thront in der oberen Hälfte vor einer Stadt ein von seinem Schwertträger begleiteter Herrscher mit Zepter und Reichsapfel.



Abb. 2.
Augustus läßt sein Reich beschreiben.
(Aus dem Tropar von Prüm.)

Unten sitzt im Mauerring einer zweiten Stadt ein gekrönter Schreiber (Abb. 2). Man hat diese beiden Personen als Könige gedeutet, welche der Abtei Prüm Geschenke gemacht und für sie Urkunden ausgestellt hätten, oder als königliche Vorfahren des Messias (David und Salomon). In Wahrheit dienen sie nur zur Illustration der Perikope der ersten Weihnachtsmesse, welche beginnt: „In derselben Zeit geschah es, daß vom Kaiser Augustus ein Befehl ausging, das ganze Reich aufzuschreiben. Dies war die erste Aufschreibung und sie geschah durch Cyrinus, den Statthalter von Syrien.“ Luk. 2, 1 f.

Wie die hl. Familie dem Befehl des Kaisers nachkam, schildert die dreiteilige Miniatur der folgenden Seite. In ihrer obersten Abteilung sehen wir den hl. Joseph. Er hat keinen Nimbus, trägt einen kurzen Rock mit einem Mantel und hängte ein Bündel auf den dicken Stock, den er über die linke Schulter legte.

So führt er den Esel, auf dem Maria in Frauenart sitzt, aus Nazareth, welches durch ein im Hintergrunde stehendes Haus angedeutet wird, nach Bethlehem.

---

[6]) Codicem istum cantus modulamine plenum domni Hilderici, venerabilis abbatis, tempore eiusque licentia Vuickingi, fidelis monachi, impensis atque precatu scribere coeptum, domni vero Stephani, successoris praefati abbatis, tempore atque benedictione diligentissime, ut cernitur, consummatum, sancti Salvatoris Domini Nostri Jhesu Christ altari impositum, huic sancto Prumiensi coenobio perhenni memoria novimus traditum. Wickings Name findet sich unter den Nomina fratrum Prumiensis coenobii in den Mon. Germ., »Liber confraternitatum sancti Galli«, S 346, Spalte 664.

[7]) Flavii Josephi, »Antiq. Jud.« III, 7 Cingit (summus Sacerdos) frontem et aurea corona triplici ordine fabrefacta, e qua exsurgunt calyculi aurei similitudine illos referentes, quas videmus in herba nobis Saccharo dicta.

In der Mitte ist Christi Geburt dargestellt. Maria liegt vor einem Bette, in dem das Kind ruht. Joseph sitzt zu den Füßen des Kindes. Ochs und Esel erscheinen hinter der Krippe, den Grund füllt das turmreiche Bild der Stadt Bethlehem.

Unten sitzen zwei Schreiber nebeneinander auf einer Bank. Beide schauen auf zum Christkinde, tragen Tunika, Pallium und Nimbus. Bei einem erhebt sich ein Haus. Man hat sie als Evangelisten angesehen. Da im Evangelienbuche von Rossano in Calabrien im untern Streifen oft vier Propheten dargestellt sind, müssen wir auch hier wohl eher an Propheten denken.

Beachtenswert ist die Verwandtschaft der beiden letzten Miniaturen mit einigen Buchmalereien der Regensburger Schule. Die seltene Szene, worin Augustus befiehlt, die Bewohner seines Reiches aufzuschreiben, findet sich nämlich auch in dem Evangelienbuche der Äbtissin Uota († 1025) aus Regensburg und in einem etwas späteren Perikopenbuche aus Salzburg, beide jetzt in München. Die ebenso seltene Szene der Reise nach Bethlehem aber zeigt die letztgenannte Handschrift.[8])



Abb. 3. Christi Himmelfahrt.
(Aus dem Tropar von Prüm.)

In der Miniatur zum vierten Weihnachtstage ist oben Herodes zwischen drei Dienern dargestellt, indem er den Befehl zur Ermordung der Kinder erteilt. Unten steht mit gezücktem Schwerte ein Knecht, vor dem sieben enthauptete Knäbchen liegen. Die Mütter fehlen.

Beim Feste der Epiphanie finden wir die drei Könige mit phrygischen Mützen. Sie halten flache Schalen in den durch ihre Mäntel bedeckten Händen und bringen so dem vor der Brust seiner Mutter sitzenden Kinde ihre Geschenke.

Für den Sonntag nach Epiphanie sind Christi Taufe im Jordan und das Wunder von Kana gegeben. Bei der Taufe zeigen sich Johannes und zwei Engel nur halb, weil sie hinter Erhebungen des Bodens stehen. Die Taube steigt von der Hand Gottes herab. Unten gießt rechts die Personifikation des Jor, links jene des Dan Wasser aus einer Urne, das sich von dem Herrn zum Jordan vereint.[9])

In der Darstellung der Hochzeit von Kana steht Maria neben Christus. Ein Diener gießt Wasser in die Krüge, während sechs Apostel zuschauen. Braut, Bräutigam und Speisemeister fehlen.

In der folgenden Miniatur eilt Simeon der Gottesmutter entgegen und läßt er sich das Kind geben. Hinter Maria hält Joseph in jeder Hand eine Taube, zu ihrer Rechten steht Anna. Über diesen Personen ist der Tempel als Kirche mit einer Zentralkuppel dargestellt. Hinter ihrem Altare erhebt sich ein Kreuz; neben demselben stehen zwei Fahnen, deren Stangen ebenfalls Kreuze tragen.

Da dieses Tropar nur bei den höchsten Festen verwendet wurde, folgt dem für Maria Lichtmeß bestimmten Texte der am Palmsonntag zu verwendende mit einer Miniatur. In der oberen Hälfte erteilt Jesus zwei Jüngern den Auftrag, die Eselin herbeizuführen (Matth. 21, 1 f). Rechts und links sind die „Städte“ Bethphage und Jerusalem dargestellt. Unten reitet Jesus, von elf Aposteln begleitet, einer Volksschar entgegen.

Im Bilde zum Osterfeste redet ein großer Engel, der neben dem geöffneten Grabdenkmale sitzt, zu drei Marien.

In der Illustration zum ersten Sonntage nach Ostern ist Jesus von elf Aposteln umgeben. Er erhebt seine Hände und Thomas legt eine Hand in die Wunde der rechten Hand des Herrn.

Bei Christi Himmelfahrt fehlen, wie Abb. 3 zeigt, die Engel, welche fast immer

[8]) Beissel, »Des hl. Bernward Evangelienbuch« (Hildesheim 1891, Lax) 43 und 49; Swarzenski, »Die Regensburger Buchmalerei« (Leipzig 1901, Hiersemann) 102, 138, Tafel 23, N. 57 f.

[9]) S. Hieronymi »Quaestiones in Genesim« 14, 14. Dan autem unus e fontibus est Jordanis, nam et alter vocatur Jor, quod interpretatur Reidon, id est rivus. Duobus ergo fontibus, qui haud procul a se distant, in unum rivulum foederatis, Jordanis deinceps appellatur. Migne, »Patrol. lat.« XXIII, 961.

bei derselben dargestellt sind. Nur zehn Apostel umgeben Maria. Der Heiland steigt in einer Mandorla auf. Doch erfaßt er nicht die Hand, welche Gott ihm zeigt. Der Miniator versucht offenbar, die Sequenz zu illustrieren, worin Notker Christi Himmelfahrt schildert als eiligen Lauf, ja als Sprung in die Höhen des Himmels.[10]) Ohne Beziehung auf Notkers Text bleibt das Bild unverständlich, weil es sich zwar auf ältere Vorbilder stützt, aber die Bewegung Christi steigert und die Gruppe der Apostel lebhafter gestaltet.

Die Darstellung des Pfingstfestes (Abb. 4) ist durch manche Einzelheiten eigenartig. Zuerst vermißt man sowohl Strahlenbündel als feurige Zungen, wodurch gewöhnlich die Herabkunft des Heiligen Geistes versinnbildet wird. Dann sind nur elf Apostel versammelt. Maria, welche in den meisten Pfingstbildern des X. und XI. Jahrh. sich nicht findet, sitzt auf der Ehrenstelle, einem Apostel gegenüber, Petrus thront mit seinem Schlüssel hinter ihr. Der Maler stellte Maria hier dar, weil die Apostelgeschichte (1, 14) hervorhebt, sie habe mit den Aposteln im Coenakulum betend die Ankunft des Heiligen Geistes erwartet.



Abb. 4. Das Pfingstfest.
(Aus dem Tropar von Prüm.)

Zum 15. August ist zuerst Marias Tod dargestellt. Die Leiche der Gottesmutter liegt auf der Bahre. Christus steht hinter derselben zwischen den Aposteln. Er reicht die als kleines Kind dargestellte Seele dem Erzengel Michael. In der oberen Hälfte des Rahmens sieht man, wie Michael emporschwebt und die Seele der aus einem lichten Halbkreise hertretenden Hand Gottes bringt, welche bereit ist, eine Krone auf deren Haupt zu setzen. Sowohl die Seele als der Erzengel sind also zweimal dargestellt.[11])

In einem zweiten Bilde thront Maria, von einer purpurnen Mandorla umgeben, mit ausgebreiteten, zum Gebet erhobenen Händen auf einer lilafarbigen Kugel. Ihr Haupt trägt einen kreisförmigen Heiligenschein; ein ähnlicher Kreis umgibt ihre Füße. Ihre Brust ist durch zwei runde Spangen geziert.[12])

Zum Feste der Apostelfürsten (29. Juni) gibt der Miniator in zwei Bildern vier Szenen. Die erste (Abb. 5) ist erklärt worden als „Bekenntnis Petri an den Heiland", die zweite als „Petri Befreiung aus dem Kerker durch einen Engel". Ein anderer Kunstgelehrter wurde durch die erste Szene an den Bericht erinnert, der erzählt, „wie Paulus den Magier Barzeser blind machte".[13])

[10]) Notker, »In ascensione Domini«: Saltum de coelo dedit in virginalem Ventrem, inde in pelagus saeculi. Postquam illud suo mitigavit Potentatu, tetras Phlegethontis Assiliit tenebras. Denique saltum dederat hodie Maximum, nubes polosque Cursu praepeti transiens. — Migne, »Patrol. lat.« CXXXI, 1012. Wie in dieser Miniatur ältere Vorlagen umgearbeitet sind, zeigen die Abbildungen bei Rohault, »L'évangile«, II, pl. 98 s. und »La sainte Vierge«, I, pl. 52 s.

[11]) Sauerland und Haseloff, »Der Psalter Erzbischof Egberts« (Trier 1901), S. 103; Vöge, »Malerschule, Westdeutsche Zeitschrift«, Erg. VII, S. 12, Anm. In Notkers Martyrologium heißt es: Cum audissent (apostoli), quod (Maria) esset assumenda de mundo, vigilabant cum ea simul. Et ecce Dominus Jesus advenit cum angelis suis et accipiens animam ejus tradidit archangelo Michaeli et recessit. Die Stelle ist entnommen aus Gregor. Tur. »Liber in gloria martyrum« c. 4 (Mon. Germ. SS. rerum Meroving I, 489). Gregor erhielt seine Nachricht aus Pseudo-Melito »De transitu Mariae« (Bibl. max. Patrum II, 2 p., 214).

[12]) Die thronende Madonna im Heidelberger Sakramentar des X. Jahrh. (abgebildet bei v. Oechelhäuser, »Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg« (Heidelberg 1887), Tafel 2, vgl. S. 34 f.) hat mit dieser Prümer Darstellung Marias keinerlei Schulverwandtschaft. Dagegen erinnert die Anordnung der Maria umgebenden Kreise sehr an das Bild des Erlösers im Evangelienbuche von Upsala. Vgl. diese Zeitschrift, 1898, Sp. 23 und den Lichtdruck.

[13]) Reyners, in der »Westdeutschen Zeitschrift, Korrespondenzblatt«, VII, (1888), 278; Ed. Braun, im »Erg. IX der Westdeutschen Zeitschrift«, 91. Farbige Abbildung bei Louandre. Über die Kapelle Johanns VII. vgl. Beissel, »Bilder aus der Ge-

Zur richtigen Erklärung helfen die von Johann VII. († 707) in der alten Peterskirche angebrachten Mosaiken. Sie beweisen, daß hier geschildert ist, 1. wie Simon Magus zu Nero redet, hinter dem die Apostelfürsten stehen, 2. wie dieser Magier mit Hilfe zweier Teufel von einem Turme aus auffliegt, aber herabstürzt, weil Petrus und Paulus am Fuße des Turmes knien und Gott bitten, den Betrüger zu Schanden zu machen, 3. und 4. wie Petrus gekreuzigt, Paulus enthauptet wird.



Abb. 5. Petrus entlarvt den Zauberer Simon. (Aus dem Tropar von Prüm.)

Beim zweiten Weihnachtstage schildert die Miniatur oben die Predigt des hl. Stephanus vor dem Hohen Rate, unten dessen Steinigung. Am dritten ist der Evangelist Johannes, dessen Fest dann gefeiert wird, thronend dargestellt. Er hält ein offenes Buch, worin der Anfang seines Evangelium aufgezeichnet ist.

Durch eine Miniatur mit drei Szenen ist das Fest des hl. Mauritius (22. September) ausgezeichnet. 1. Der Kaiser fordert den Heiligen zum Götzenopfer auf. 2. Er läßt ihn, nachdem seine Legion dezimiert ist, zum zweiten Male zum Abfall versuchen, dann 3. ihn mit seiner ganzen Legion enthaupten.

Auch das Fest der hl. Chrysantus und Daria, deren Reliquien 844 von Rom nach Prüm kamen und in dem Tochterkloster Münstereifel beigesetzt wurden, hat eine Miniatur mit drei übereinander gestellten Szenen. 1. Chrysantus wird von einem Bischofe bekehrt,[14]) dann 2. von demselben getauft. 3. Er sitzt mit seiner Gemahlin Daria auf einer Bank und belehrt sie.



Abb. 6. Der hl. Martin. (Aus dem Tropar von Prüm.)

Die Miniatur zum Feste des hl. Andreas (30. November) enthält zwei Szenen. Oben ist der Apostel an sein Kreuz festgebunden. Zur Rechten und Linken des Kreuzes stehen zwei vornehme Männer, welche den Heiligen zu beklagen scheinen. Einer derselben ist vielleicht der Statthalter Aegeas, welcher ihn zuerst ans Kreuz heften, dann wiederum herabnehmen wollte. Unten begraben zwei Frauen, Maximilla und Efidama, den Heiligen.[15]) Eine Inschrift fügt zu seinen Namen „*Andreas*", die alte Übersetzung „*Virilis*" bei, d. h. „der starke Mann".

Den hl. Benedikt finden wir neben dem für sein Fest bestimmten Texte thronend, indem er einen Stab hält und die Rechte ausstreckt. Vor ihm steht ein Mönch mit dem Buche der Regel, das er eben vom Heiligen empfangen hat. Der hl. Michael zeigt sich am 29. September als Besieger des unter seinen Füßen sich windenden Drachens. Noch einfacher sind die Bilder zu den Festen der hl. Martin und Laurentius; denn, wie die Abbildungen 6 und 7 zeigen, stehen beide ohne zu handeln einfachhin in Nischen.

Die vorletzte Miniatur illustriert Notkers Hymnus zu Ehren „eines Martyrers", worin die Kirche getröstet wird, welche gleich Rachel über ihre unschuldig ermordeten Kinder trauert.[16]) Unter einem von Säulen getragenen Bogen steht eine Frau als Personifikation dieser Kirche. In der Rechten hält sie eine Palme, das Siegeszeichen der Martyrer, mit der Linken erhebt sie das Ende des Kopfschleiers,

schichte der altchristl. Kunst« (Freiburg 1899), S. 202 f. und Garrucci, »Storia«, IV. tav., 282.

[14]) Die Gestalten des hl. Chrysantus und des Bischofes in farbiger Nachbildung bei Louandre. Doch ist die Farbengebung bei ihm, wie bei Labarte nicht treu, bei ersterem zu frisch und lebendig, bei letzterem zu grau und düster. Die Farben sind in Wahrheit hell, aber matt.

[15]) Gregor Tur., »Liber de miraculis b. Andreae apostoli«, c. 34 und 36, l. c. 845.

[16]) Notker singt: Quid tu, virgo mater, Ploras, Rachel, formosa, Cujus vultus Jacob delectat, Ceu sororis annicula Lippitudo eum juvat? Terge, mater, fluentes oculos. Migne, »Patrol. lat.« CXXXI, 1023. Matth. 2, 18, Rachel, plorans filios suos, et noluit consolari, quia non sunt.

um ihre Tränen zu trocknen. Die Unterschrift lautet: *Virgo plorans.* Die letzte Miniatur mit der Unterschrift *Puella turbata* zeigt bei einer Sequenz zu Ehren hl. Jungfrauen eine weise Jungfrau, welche, mit gefalteten Händen unter einem Bogen sitzend, über die Schwierigkeiten ihrer Aufgabe erschreckt ist.

Die Miniaturen sind mit Deckfarben ausgeführt, Lichter durch breite Farbflecken oder durch dünne Striche angedeutet. Gold wurde nur bei einigen Nimben und Verzierungen verwendet. Köpfe sind rotbraun konturiert und schattiert, Pupillen, Nasenlöcher und Mundwinkel schwarz. Schwarz sind auch die Umrißlinien der Nimben und Architekturen. Wo Farben sich abblätterten, tritt die in feiner, hellbrauner Zeichnung ausgeführte Skizze der Bilder hervor. Der Maler wendet Verzierungen zur Umrahmung seiner Miniaturen in verschiedenartigen Formen an: Mäander oder bandartige Ornamente, aneinandergereihte halbe Scheiben, Quadrate oder Blätter. Die Kleider besetzt er häufig mit Punkten, von denen er mehrere zusammenstellt (vgl. Abb. 2 und 3), dann durch Blumen und Kränze (vgl. Abb. 1, 5 und 6). Marias Oberkleid ist bei der Heimsuchung mit goldenen, lilienartigen Blümchen, Kreuzen und roten Punkten übersäet. Ob die über ihre Bahre und Leiche gestreuten Blumen an jene Rosen erinnern sollen, welche die Apostel später im leeren Grabe fanden, ist nicht klar.



Abb. 7. Der hl. Laurentius.
(Aus dem Tropar von Prüm.)

Der Miniator hat offenbar alte, wohl aus Italien stammende Vorlagen benutzt, von byzantinischen Einflüssen aber sich fast ganz frei gehalten. Ist doch z. B. Maria im Bilde der Verkündigung ohne Spinnrocken dargestellt. Die an byzantinische Bilder erinnernde Miniatur des Todes Mariä stützt sich auf Legenden, die, wie Anm. 11 zeigt, schon Gregor von Tours kannte. Daß mehrere Szenen in auffallender Weise an Regensburger Buchmalereien erinnern, wurde bereits bei der Beschreibung des Weihnachtsbildes gesagt.

Vergebens sucht man Anzeichen einer Verbindung zwischen den Abteien Reichenau und Prüm. Heinrich II. hatte im Jahre 1006, also nach Vollendung dieses Tropars, den in Reichenau neuerwählten Abt Heinrich abgesetzt und Immo, Abt zu Gorze in Lothringen, einen Mönch aus Prüm an dessen Stelle gesetzt. Doch ernannte er nach zwei Jahren 1008 einen anderen Prümer Mönch, Benno, zum Vorsteher der Reichenau.[17]) Eine Verbindung mit der Schreibstube der Reichenau tritt nicht einmal später ein. Unter Abt Ruopert von Prüm (1056 bis 1063) schrieben Prümer Mönche nicht nur für die Abtei St. Maximin bei Trier die Dialoge Gregors des Großen[18]), sondern auch ein mit zehn Miniaturen versehenes Lektionar. Letzteres, jetzt im Besitz des Lord Crawford, ist von Keuffer beschrieben worden.[19]) Es setzt die im Tropar hervortretende Art der Zeichnung und Farbengebung ebensowenig fort als die in der Reichenau und in Echternach gepflegte, sondern schließt sich an angelsächsische Vorbilder an, ohne deren Vorzüge zu erreichen. Eine Schultradition hat zu Prüm im X. und XI. Jahrh. nicht bestanden. Durch die Einsetzung der aus Prüm stammenden Äbte war in der Reichenau Verwirrung entstanden. Viele Mönche verließen das Kloster; wahrscheinlich befanden sich unter den Flüchtlingen auch Schreiber und Miniatoren. Waren sie es, die Reichenaus Stil, Technik und Ikonographie in andere Klöster brachten, nach Süddeutschland, Trier und Echternach, vielleicht bis nach Cöln? Daß sie nicht nach Prüm kamen, woher die ihnen unliebsamen Äbte berufen waren, erklärt sich leicht.

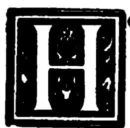
Luxemburg. Stephan Beissel, S. J.

(Schluß folgt.)

---

[17]) Hirsch, »Jahrbücher des deutschen Reiches unter Heinrich II.« (Berlin 1862), I, 409 f.; Marx, »Geschichte des Erzstiftes Trier«, I, 2. Abt. (Trier 1860), 309 f. [18]) van Wervecke, »Catalogue descriptif des manuscrits conservés à la bibliothèque de la section historique de l'Institut grand-ducal de Luxembourg«, LI (Luxembourg 1902), 244. [19]) »Trierisches Archiv«, I (Trier 1898), 3 f. mit Abb. zweier Miniaturen

Maria Magdalena oder Herodias? [1]



eft 9 Jahrgang XVIII dieser Zeitschrift brachte einen Aufsatz aus der Feder Dr. A. Kisas über ein 1904 zu Düsseldorf ausgestelltes Gemälde des Suermondt-Museums zu Aachen. Im Katalog der Düsseldorfer Ausstellung ist dasselbe als Johannes d. T. und Maria Magdalena bezeichnet; der Verfasser sucht dagegen nachzuweisen, daß diese Deutung irrig sei, und daß das Bild die Herodias und St. Johannes B. darstelle. Ich gestatte mir, im Interesse der christlichen Ikonographie auf seine diesbezüglichen Ausführungen etwas näher einzugehen. Ich darf aber solches ohne Zweifel um so eher, als der Verfasser ausdrücklich zu einer unbefangenen Prüfung des Bildes auffordert, da er seit der Düsseldorfer Ausstellung seine Beobachtung nicht mehr habe kontrollieren können. „Meine Beobachtung konnte ich seit der Düsseldorfer Ausstellung nicht mehr kontrollieren, vielleicht werden diese Zeilen die Anregung dazu bieten, daß dies von anderen unbefangenen und kundigen Augen besorgt wird."

Der erste Grund, worauf der Verfasser seine Ansicht stützt, ist die Haltung der beiden Figuren: „Man kann nicht übersehen, daß die Gestalten nicht etwa bloß posieren, bloß nebeneinander gestellt sind, sondern daß in dem Bilde, allerdings mit geringer Lebhaftigkeit, vor allem ohne große physiognomische Kunst eine Aktion zum Ausdrucke kommt." Welche Aktion er meint, hat er vorher des weiteren ausgeführt. Die Frauengestalt reicht Johannes mit der Linken einen Becher, dessen Deckel sie mit der Rechten abgenommen hat, und der in seinem Innern kleine schwarze Scheibchen birgt, welche ebensowohl, wie Kisa sagt, Weihrauchkörner, wie (vergiftetes) Backwerk darstellen könnten. Vom Gestus des hl. Johannes aber heißt es: „Die Bewegung seiner kleinen, wohlgebildeten Rechten ist so zu deuten, daß er (Johannes) im Begriffe war, in den dargebotenen Becher zu langen, plötzlich aber mißtrauisch geworden, die Finger zurückzieht und seine Begleiterin forschend ansieht, welche unter seinen sanften, aber vorwurfsvollen Blicken die ihren verwirrt senkt, wie ein auf beabsichtigter Missetat ertappter Bösewicht."

Diesen Ausführungen gegenüber ist indessen zu bemerken, daß die Frauengestalt den Becher nicht dem Täufer reicht, sondern lediglich in der Hand hält. Was aber Johannes anlangt, so haben wir in dessen Gestus eben den Gestus vor uns, der auf den spätmittelalterlichen Bildern zahllose Male bei dem Heiligen vorkommt. Johannes weist mit seiner Rechten auf das Lamm hin, das er ursprünglich auf seiner Linken trug, das aber später bei der Zuschneidung des Gemäldes, bei welcher dieses in eine ovale Form gebracht wurde, samt der Hand und dem Vorderarm verloren ging. Darum ist auch der Blick des Täufers nicht vorwurfsvoll auf die Frauengestalt gerichtet, er schaut vielmehr wie auch sonst in das Publikum hinein. Wenn er dabei die Frauengestalt trifft, so liegt das lediglich daran, daß diese zu seiner Rechten steht. Ein treffliches Gegenstück zur Aachener Tafel bietet ein Bild der Berliner Gemälde-Galerie, ein Werk Bernhard Striegels. Hätte der Verfasser dasselbe gekannt, würde er wohl schwerlich die Darstellung des Suermondt-Museums als „Herodias und Johannes" bezeichnet haben.

Zweitens weist der Verfasser zur Begründung seiner Deutung auf ein Teufelchen hin, welches dem Becher entsteigen und diesen als Giftbrecher charakterisieren soll. Allein auf der Aachener Tafel findet sich ein solches Teufelchen nicht. Ich habe mir bei Gelegenheit einer Durchreise durch Aachen die Mühe gegeben, das Bild genau zu untersuchen, und um nur ja sicher zu gehen, habe ich einen kundigen Begleiter mitgenommen. Das Resultat war, daß nicht einmal mit einer Lupe das fragliche Teufelchen über dem Becher oder sonst wo auf der Darstellung zu entdecken war, ein Resultat, das freilich schon vorher bei mir feststand. Es ist mir völlig unerklärlich, wie Kisa zu dem Teufelchen kommt. Sollte er etwa die Falten des Mantels des Heiligen, die allerdings oberhalb des Bechers auf der Reproduktion — kaum auf dem Bild selbst — eine entfernte Ähnlichkeit mit einem kleinen Drachen haben, für das fliegende Drachenteufelchen gehalten haben?

[1] [Hinsichtlich der von Herrn Dr. Kisa in Bd. XVIII Sp. 259/260 dem dort abgebildeten Gemälde gegebenen Deutung hatte ich mich auf eine kleine Abschwächung beschränken zu sollen geglaubt, zumal der Verf. selbst die Anregung bot zu anderweitiger Prüfung. — Sie ist erfolgt und wird hier zum Abdruck gebracht. D. H.

Drittens beruft sich der Verfasser auf eine angebliche Legende, welche von einem Liebesverhältnisse Johannes d. T. und der Herodias fabelt. „Das Bild ist nach meiner Überzeugung eine Illustration zu der Legende, welche von einem Liebesverhältnis Johannes des Täufers und der Herodias fabelt, und zu den Nachstellungen, welchen der Bußprediger von seiten des buhlerischen Weibes ausgesetzt, die mit seiner Enthauptung endigten.“ Allein dem Mittelalter ist eine solche Legende gänzlich unbekannt. Ja, ich stehe nicht an, sie in demselben als ganz undenkbar zu bezeichnen. Gewiß sind die mittelalterlichen Legenden keineswegs allzeit zart und engherzig, aber eine solche Verballhornung der Erzählung der hl. Schrift, wie sie jene angebliche Legende darstellt, ist ein zu starkes Stück, als daß sie im Mittelalter bei aller naiven Derbheit desselben möglich gewesen wäre. Wirklich ist sie denn auch sehr jungen Datums; sie entstammt erst der zweiten Hälfte des XIX. Jahrh. als Frucht moderner irreligiöser Phantasie. Es gehörte ein Sudermann dazu, um diese Legende zu schaffen.

Alles in allem, es bleibt bei der alten Deutung. Es ist durchaus unzulässig, die Aachener Tafel als „Herodias und Johannes d. T.“ zu bezeichnen. Die Figuren stellen Maria Magdalena und Johannes dar. Daß auf dem Bilde die beiden Heiligen zusammengestellt sind, mag an dem zufälligen Umstand liegen, daß sie die Namenspatrone des Bestellers waren, oder daß dieser gerade zu ihnen eine besondere Andacht hatte. Will man aber dem Gemälde einen tieferen Sinn unterlegen, so mag es der sein, daß beide Heilige zu den christologischen Heiligen zählen, Johannes, der auf den Herrn bei Beginn von dessen öffentlicher Lehrtätigkeit als sein von dem Propheten verheißener Vorläufer hinwies, und Maria Magdalena, die ihn zu Bethania salbte und in der Frühe des Ostermorgens mit den anderen Frauen am Grab erschien, um die Salbung, die sie vorher nicht hatte ausführen können, nachzuholen. Johannes steht am Anfange des öffentlichen Wirkens Jesu, Maria Magdalena am Schlusse seines Lebens, der eine führt ihn in die Öffentlichkeit, die andere hilft ihm nach Abschluß seines Erdenlaufs ein geziemendes Grab bereiten.

Luxemburg. Jos. Braun, S. J.

Nachrichten.

Jules Helbig †. Der hochverdiente Herausgeber der „Revue de l'art chrétien“ ist in seiner Geburtsstadt Lüttich am 15. Februar d. J. im Alter von nahezu 85 Jahren gestorben. — Als tüchtiger Zeichner und Maler, der in gläubiger Gesinnung an den alten Meisterwerken, vornehmlich der flandrischen und italienischen Schulen sich inspiriert hatte, übte er, im Bunde mit seinem Freunde Jean Bethune hinsichtlich der Wiederbelebung der christlichen Kunst in Belgien fast seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, einen großen Einfluß aus, der auch über die Grenze nach Aachen sich erstreckte, wo er die neue Marienkirche ausmalte und an den Entwürfen für das Kuppelmosaik des Oktogons mitarbeitete. — In seiner Heimatprovinz ließ er sich die Aufklärung ihrer geschichtlichen und namentlich künstlerischen Vergangenheit, die Erforschung und Erhaltung ihrer Denkmäler, die Sammlung und Bewahrung ihrer Kunstschätze voll Hingebung angelegen sein, wegen seines Wissens, Eifers, Taktes, Opfersinnes bei den geistlichen wie bei den weltlichen Behörden im höchsten Ansehen stehend. — Bis in sein hohes Greisenalter hat er sich mit ganz ungewöhnlicher Frische diesen und anderen ehrenvollen Aufgaben gewidmet, namentlich auch durch die von ihm seit 1883 mit so viel Erfolg wie Geschick besorgte Redaktion der hochgeachteten Zeitschrift, die als unsere viel ältere Kollegin in Belgien und Frankreich bereits ein halbes Jahrhundert die Fahne der christlichen Kunst, der alten wie der neuen, in Wort und Bild hochhält. — In ebenso bestimmter als maßvoller und feinsinniger Weise trat er in die Schranken für die ästhetische und vorbildliche Bedeutung der mittelalterlichen Kunstwerke, für deren Veröffentlichung er in seinem Sprachenbereich die besten Kräfte zu vereinigen wußte, aber auch aus den Rheinlanden anzuziehen verstand, denen er durch seinen Mainzer Ursprung und mancherlei persönliche Beziehungen sehr nahe stand. — Von der romantischen Bewegung, aus der er herausgewachsen war als einer ihrer begeistertsten, kenntnisreichsten, zähesten und arbeitsfreudigsten Adepten, hat er den soliden Kern bis zu seinem Ende treu gepflegt, ein Freund der Innerlichkeit und Wahrheit, ein Feind der Willkür und Oberflächlichkeit, daher ein Bollwerk der ernsten und strengen christlichen und besonders kirchlichen Kunst. „Sein Streben ging auf das Werk seiner Kunst, ihr fügte sich seine Seele und seine Forschung im Gesetze des Allerhöchsten“. Eccl XXXVIII 39. R. I. P. Schnütgen.

Bücherschau.

Die mittelalterliche Baukunst Bautzens. Von Dr. Ing. Fritz Rauda. Herausgegeben von der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Görlitz. In Kommission der Buchhandlung von H. Tzschaschel in Görlitz. (Dresdener Dissertation.) Preis 4 Mk.

Die Erkenntnis, daß man dem meist komplizierten Werdegang mittelalterlicher Bauten nur durch ein gründliches Eindringen in ihre technischen und formalen Eigenschaften und Einzelheiten gerecht werden kann gegenüber der älteren Methode, die ausging von dem meist zufällig überkommenen Urkundenmaterial, mit dem die Gebäude wohl oder übel in Beziehung gebracht wurden, hat bei den bekannteren und hervorragenderen Werken vielfach bereits zu ganz neuen Aufschlüssen geführt. Weniger in diesem Sinne aufgeklärt ist noch die provinzielle Kunst, soweit sie nicht bei den Inventarisationswerken oder Einzeldarstellungen hinreichende Würdigung gefunden hat. Dies war auch hinsichtlich der mittelalterlichen Bauwerke Bautzens der Fall, bei denen man noch immer auf den längst veralteten Angaben Puttrichs und der Lokalforschung fußte. Es ist in der vorliegenden Schrift der erfolgreiche Versuch gemacht, an der Hand sorgfältiger Aufnahmen durch eingehende technische und stilkritische Untersuchungen in die Baugeschichte Bautzens, des sächsischen Nürnberg, neues Licht zu bringen.

Die noch stattliche Reihe erhaltener kirchlicher Bauten wird mit der reizenden Schloßkapelle vom Jahre 1486 eingeleitet, die mit der kahlen Profilierung Arnolds von Westphalen die spätgotische Dekorationslust verbindet, wahrscheinlich beeinflußt vom Breslauer Rathaus. Der folgende Abschnitt behandelt das Franziskanerkloster. Die nur noch in Ruinen vorhandene und in unserer Zeit durch einen mit beispielloser Dissonanz mitten in sie hineingestellten Wasserturm verunstaltete Kirche war zweischiffig und gewölbt, in ihren älteren westlichen Teilen frühgotisch vom Anfang des XIV. Jahrh. und aus Bruchstein mit Backstein gemischt, in den jüngeren, aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. aus reinem Backstein. Die Klosterbaulichkeiten selbst gingen erst bei einem Brande im Jahre 1894 zugrunde, ohne daß eine Aufnahme der Reste angefertigt wurde; nur der Kreuzgang ist jetzt in seinen Grundzügen von Rauda wieder freigelegt worden. Das bisher unberücksichtigte Auftreten des Backsteins hier in Bautzen gibt Rauda Veranlassung zu einem besonderen Kapitel über die Backsteinbaukunst der westlichen Oberlausitz, aus dem allerdings hervorgeht, daß der Backstein außerhalb Bautzens in dieser Gegend eine künstlerisch sehr bescheidene Rolle gespielt hat. — Beim Bautzener St. Petersdom interessiert namentlich der Westbau. Von dem 1221 geweihten Dom ist nichts Nachweisliches mehr vorhanden. Der älteste Teil der heutigen Kirche ist der Mittelteil des Westbaus, Ende des XIII. Jahrh. wahrscheinlich als einzelner Turm begonnen, bald darauf aber zu einer zweitürmigen Anlage erweitert. Dann (etwa in der ersten Hälfte des XV. Jahrh., als durch den Anbau eines zweiten südlichen Seitenschiffs die Längsachse der Kirche sich verschob, nach den Formen zu urteilen, aber bereits früher) wechselte man wieder den Plan und ging zu einer breiten ein- oder dreitürmigen Anlage über; aber auch diese kam nicht zur Vollendung: nach dem zweiten Geschoß blieb sie liegen, und man begnügte sich mit einem seitlichen regelmäßig achteckigen Turmaufbau, der im XVII. Jh. seine heutige Bekrönung erhielt. — Von den weiteren Kirchen sei noch die am Nordabhang der Stadt gelegene malerische Ruine der zweischiffigen um die Mitte des XV. Jh. erbauten Nikolaikirche genannt, mit interessantem Wehrgang zwischen den Streben an der Nord- und Westseite.

Etwas zu kurz gekommen ist im Vergleich zu den Kirchenbauten die profane mittelalterliche Architektur; sie wird in einer Schlußbetrachtung zusammengedrängt, bei der allerdings ihr Hauptwerk, die mächtige „Alte Wasserkunst" durch eine gute Aufnahme vertreten ist.

Im allgemeinen ist Rauda bemüht, wesentlich auf Grund einer genauen technischen Untersuchung und Stilvergleichung seine Datierungen aufzubauen. Hierbei wird freilich der Wert der voraufgeschickten chronikalen und urkundlichen Nachrichten bisweilen gar zu sehr unterschätzt. Eine stärkere Heranziehung dieses Materials, soweit es zuverlässig ist, wäre hier und da angezeigt gewesen.

Die klaren und zahlreichen Abbildungen ermöglichen dem Leser eine plastische Vorstellung der behandelten Objekte.

Köln. Hugo Rahtgens.

Die mittelalterliche Plastik Regensburgs von Alfred Seyler. Wolf & Sohn in München 1905.

Diese Doktor-Dissertation ist wiederum von Prof. B. Riehl in München veranlaßt worden, der die (so notwendigen) Studien über die Plastik, namentlich des Mittelalters und in Süddeutschland, nicht nur durch seine eigene Publikationen ständig pflegt, sondern auch seine Zuhörer dazu anregt. — Von einem derselben (aus Aachen) liegt hier wieder eine höchst anerkennenswerte Arbeit vor, die sich mit der bislang nur wenig beachteten Bildhauerei in dem an mittelalterlichen Denkmälern überreichen Regensburg beschäftigt. Diese beginnt schon im XI. Jahrh. (St. Emmeran), entwickelt sich im XII. Jahrh. (St. Jakob), beginnt ihre Blüte am Schluß des XIII. Jahrh., zunächst an den Grabmälern zumeist im Relief, um dann in den Portalreliefs und den freistehenden Figuren besonders des Domes als des Mittel- und Glanzpunktes des gesamten Kunstschaffens ihren Höhepunkt durch das ganze XIV. Jahrh. zu behaupten, mit bedeutsamen Nachwirkungen in dem XV. Jahrh. — Auf diesem Wege kommt die vielfach verkannte früh- und hochgotische Plastik mit ihrer ganzen Schönheit in Bewegung, Drapierung, Ausdruck zur Geltung, den Wunsch herausfordernd, es möchte ihr in ihrem Schulzusammenhang vom Verfasser eine erweiterte illustrierte Studie gewidmet werden. Schnütgen.

Quelques Ateliers d'ivoiriers français aux XIIIme et XIVme siècles bespricht Raymond Koechlin in der Gazette des Beaux-Arts (Paris, 8 Rue Favart) 1. November und 1. Dezember 1905 und 1. Januar 1906, das erste Licht hineintragend in den bislang dunkeln Ursprung der so verbreiteten reizvollen französischen Elfenbeinreliefs des XIII. u. XIV. Jh. — Daß sie in Paris entstanden sind, wurde seit kurzem angenommen, aber, obwohl es an Künstlernamen nicht ganz fehlte, konnte keiner derselben mit einem bestimmten Schnitzwerk in bestimmte Verbindung gebracht, nicht einmal eine Abgrenzung hinsichtlich der Werkstätten vorgenommen werden. Letzterem Mangel hat endlich Koechlin abgeholfen, dem die französische Steinplastik des Mittelalters schon so manche Aufklärung verdankt (vergl. diese Zeitschr. Bd. XIV, Sp. 92/93), indem er, über eine enorme Menge von Aufnahmen im In- und Auslande verfügend, drei Werkstätten auszuscheiden vermocht hat, von denen er die erste nach einem Diptychon des Schatzes von Soissons (jetzt in London) benennt, die zweite nach den Muttergottesschreinchen, die dritte nach den Passionsdiptychen. — An der Hand zahlreicher guter Abbildungen charakterisiert er diese Werkstätten, zunächst die mit dem Diptychon von Soissons in Verbindung gebrachte, die, mit dem Schluß des XIII. Jh. beginnend, zugleich den Höhepunkt bezeichnet. Innerhalb einer ungemein reich entwickelten Architektur entfalten sich in vollendeter Grazie die je in sich abgeschlossenen Szenen aus Leben, Leiden, Glorie des Heilandes; es gelingt dem Verfasser, drei verschiedene Gruppen festzustellen, von denen aber die erste zugleich die bedeutendste bleibt. — Die zweite Werkstatt mit schon etwas manierierter Anmut, vornehmlich dem Marienkultus geweiht, hat um die (im Schreinchen) stehende oder sitzende Madonna Engel, Heilige oder Szenen gruppiert, in der Verteilung auf zwei oder vier Flügel, die sich um die mehr oder minder hervortretende Hauptfigur zusammenklappen. — Die dritte Werkstatt steigerte den Naturalismus, bevorzugte die dramatischen Effekte, denen eine dekorative Technik zu Hilfe kam, vornehmlich für die immer und zumeist in derselben Form wiederkehrenden Passionsszenen. — Das Bedürfnis nach immer größerer Lebendigkeit veranlaßte die großen Einzelfiguren und Gruppen, die dem Schluß des XIV. Jh. angehören und mit dem Nachlassen des Materials die Produktivität einschränkten. — Die 27 Abbildungen hervorragender Typen erleichtern die Kennzeichnung der einzelnen Werkstätten und die Eingliederung ihrer in viele Schätze, Museen, Sammlungen zerstreuten Erzeugnisse, so daß die gründliche Vergleichsstudie Koechlins reichen Nutzen stiften und sicher zu weiteren, auch die Profandarstellungen (Turnier und Liebe) betreffenden Nachforschungen auf diesem verlockenden Gebiete anregen wird. Schnütgen.

Die in den letzten zwanzig Jahren aufgedeckten Wandgemälde im Großherzogtum Baden. Von Max Wingenroth. Mit 10 Tafeln. Winter in Heidelberg 1905. (Sonderabdr. aus der Zeitschr. für die Gesch. des Oberrheins, N. F. Bd. XX.)

In den letzten Jahrzehnten sind namentlich auch in Baden vielfach Wandgemälde zutage getreten, und daß sie gerade hier vom X. Jahrh. bis tief in die Renaissance eine ununterbrochene Serie darstellen, ist ihr großer Vorzug. In Verbindung mit den Miniaturen der Reichenauer Schule sind die ältesten und bedeutendsten derselben zum größten Teil vortrefflich veröffentlicht worden. Einzelnen, weit zerstreuten, fehlte aber noch die Beschreibung, allen die Zusammenfassung. Dafür hat nun auch die vorliegende Studie gesorgt, die auf vielseitigen gründlichen Untersuchungen beruht und ganz auf der Höhe der Forschung steht. — In 5 Kapiteln werden die Wandgemälde behandelt 1. des X. Jahrh. (Goldbach, eingehend beschrieben), 2. des XI. bis XIII. Jahrh. (Oberzelle, Niederzelle, Konstanz-Dom), 3. des XIV. Jahrh. (Konstanz: Dominikanerkloster, Münster, Montisches Haus, Conradihaus. Grüningen, Peterzell, Kenzingen), 4. der Spätgotik (Konstanz, Münster, Ueberlingen, Meersburg, Freiburg usw. usw.), 5. Renaissance und Barock in großer Zahl. — Von den wichtigsten namentlich der älteren Gemälde sind mehrere abgebildet und hierdurch wie durch den summarischen, aber nichts Wesentliches ausschließenden Überblick über die Pflege der Malerei in Baden, Württemberg, Elsaß und der Schweiz erhält die Studie einen besonderen Wert. H.

Eine perspektivische Kreiskonstruktion bei Sandro Botticelli von Joseph Kern. (Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1905, Heft III.)

Im Anschlusse an seine Dissertationsstudie über die perspektivische Projektion bei van Eyck (vergl. diese Zeitschr. XVIII, 126) prüft der Verfasser die merkwürdigen Kreisperspektiven, die sich auf dem Rundbilde Botticellis der Madonna mit den sieben Engeln (im Kaiser Friedrich-Museum) befinden. Bis ins einzelne hinein weist er durch Wort und Bild überzeugend das ganze Konstruktionsverfahren nach, vergleicht es mit den bezüglichen Anweisungen Albertis, wie Pieros della Francesca, mit dem Ergebnis, daß die Methode Botticellis ganz selbständig ist und auf gründlichen, auch anderweitig bestätigten mathematischen Kenntnissen des Künstlers beruht, der von seinen perspektivischen Fertigkeiten ebenfalls in seinem Fresko des hl. Augustinus (in Ognissanti) rühmliches Zeugnis abgelegt habe, ein Bahnbrecher auch auf diesem Gebiet. S.

(Teubners Aus Natur und Geisteswelt. 68 B.) Bau und Leben der bildenden Kunst von Theodor Volbehr. Mit 44 Abbildungen im Text. Teubner in Leipzig 1905. (Pr. 1,25 Mk.)

Von der nicht unberechtigten Anschauung ausgehend, daß die Kunstwerke durchweg zu viel nach ihren äußeren Merkmalen beurteilt würden, zu wenig nach ihrem inneren Gehalt, nach ihrem eigensten Wesen, sucht der Verfasser die Einflüsse zu verstehen, unter denen sie entstanden sind, die Kräfte darzulegen, die ihnen Form gegeben haben. Zuerst spricht er von ihren Vorbedingungen, den Sinnen, als den Werkzeugen der Gestaltungskraft,

die vor allem im Linien- und Raumgefühle wie im Farbensinn sich betätigen. — Wie das diesen Bedingungen entwachsene Kunststreben zum Bau, in weitestem Sinne des Wortes, also in den verschiedensten Stoffgebieten, sich entfaltet, erörtert der II. Abschnitt. — Wie daraus das Leben hervorgeht unter dem Einflusse der Persönlichkeit in ihren subjektiven Eigenschaften, vielmehr noch in ihren Beziehungen zur Gesellschaft und zur Natur, bildet den Inhalt des III. Abschnittes.

Diese psychologischen Erwägungen bieten durch ihre mannigfachen Beobachtungen und treffenden Begründungen manche Anregung, die eine Vertiefung des Kunsturteils herbeizuführen vermag. G.

Innen-Dekoration. Herausg. Alex. Koch. Die Ausschmückung und Einrichtung moderner Wohnräume in Wort und Bild. Darmstadt 1906.

Diese mit der Einführung neuer Stilformen in die Haus- und Zimmer-Einrichtung so eng verwachsene, durch ihre Umsicht und Maßhaltung zu Ansehen und Einfluß gelangte, ungemein reich illustrierte Monatsschrift (Jahresabonnement 20 Mk.) hat ihren XVII. Jahrgang eröffnet und im Geleitwort zu demselben namentlich der Ansicht Ausdruck gegeben, daß der neue Formenschatz zwar sehr groß und wichtig sei, noch viel wichtiger aber das Arbeiten mit ihm im Sinne der richtigen Raumdisposition, der Massen- und Flächenbehandlung, der dekorativen Effekte. — Diesem Streben soll vor allem der neue Jahrgang gewidmet sein. — Sein I. Artikel: „Ein neues Atelier für Wohnungskunst" redet deswegen (im Hinweis auf England) dem Ensemble das Wort; — der II. Artikel: „Farbe und Raumstimmung" predigt Ruhe und Geschlossenheit; — der III. Artikel „Die zehn Gebote für unser Heim" betont die Individualität; — der IV. Artikel: „die Mietwohnung" die Einfachheit. — „Aus den Schaufenstern der Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst" werden reichlich Proben mitgeteilt, ebenso aus „Wettbewerben"; bei manchen derselben sind die Formen und Glieder überaus simpel, stellenweise sehr schwer und massiv, so daß der Bildhauer fast ausgeschaltet ist, in der Gruppierung vornehmlich das Kunststück besteht. — In der Mannigfaltigkeit der Anregung und der entsprechenden Bilder liegt der Hauptvorzug dieses überaus strebsamen Organs. R.

Protokoll des am 21. Juni 1905 in München stattgehabten Kongresses zur Bekämpfung der Farben- u. Malmaterialienfälschungen. Ernst Reinhardt in München 1905. (Pr. 1,50 Mk.)

Der Münchener Kongreß hat aus den verschiedensten Fachkreisen, den wissenschaftlichen, technischen, wie praktischen, die berufensten Vertreter auf dem Gebiete der Farb- und Malstoffe vereinigt und, was diese in Vorträgen und Vorschlägen äußerten, zu einem sehr ausgedehnten Protokoll zusammengestellt. Da es alle einschlägigen Fragen in erschöpfender und verständlicher Weise behandelt, so ist es ein vortreffliches Aufklärungsmittel für die vielfachen hierbei interessierten Kreise. Da es zugleich für die vom Kongresse gewählte Kommission zur weiteren Prüfung der einzelnen Vorschläge und zur maßgebenden Fassung der eigentlichen Maßnahmen das Material in geschlossener Form bietet, so bereitet es die abschließenden Anweisungen vor, von deren Beobachtung manche ersprießliche Resultate zu erwarten sind für ein Gebiet, auf dem so viele Übelstände vorherrschen zum Nachteile aller, die mit Malerei und Anstrich aktiv oder auch nur passiv zu tun haben. K.

„Er zog mit seiner Muse" von Bernard Wiemann. Buchschmuck von Franz Hecker, Kösel in Kempten 1905. (Preis 3,50 Mk.)

Eine Geschichte, vielmehr eine Zusammenstellung von Geschichten, die im I. Jahrgang von „Hochland" erschienen und vom Leserkreis verschiedenartig aufgenommen ist. Auch der Rahmen, nämlich die Sommerfrische in einem alten Kloster, verbindet die einzelnen Schilderungen, in denen die Natur vorwiegt und die Menschen sich geltend machen, zu keinem einheitlichen Ganzen. Kurze Episoden, in denen manches Gemütvolle sich findet, wechseln mit längeren Erzählungen und Novellen ab, von denen „Beim Doktor am Skutarisee" und „Aus dem Leben eines Musikers" von besonderer Bedeutung sind. — Wo dieses hervorragende Erzählungs- nnd Schilderungstalent das richtige Milieu findet, vermag es sich weithin Geltung zu verschaffen. — Die zumeist landschaftlich gestimmten Vignetten sind das Erzeugnis eines geschickt geführten, fein arbeitenden Stiftes. L.

Altfränkische Bilder, 1906. Mit erläuterndem Text von Dr. Theodor Henner. Stürtz in Würzburg. (Preis 1 Mk.)

Dieser allmählich zu einer Art illustrierter Kunstchronik des Frankenlandes sich ausbildende Kalender trifft auch in seinem XII. Jahrgang wiederum den richtigen Ton wie in seinem Umschlage so in seinem Inhalt, seiner Ausstattung. Der Umschlag ist einem alten, wohl noch dem Schlusse des XIII. Jahrh. entstammenden Einband der Schönborn-Wiesentheitschen Bibliothek nachgebildet, der, mit grüner Seide überzogen, vorn ein in Horn (also äußerst selten verwendetem Material) reliefartig geschnitztes großes Medaillon der noch romanisierenden Figur der sitzenden Gottesmutter zeigt, rückwärts eine kleinere gravierte Engelfigur. — Unter den eingehend und ansprechend beschriebenen Denkmälern kirchlicher und profaner Art wechseln Bauten der spätromanischen, gotischen Renaissance-Periode mit Möbeln, Epitaphien, Figuren, die zumeist den nachmittelalterlichen Formenkreisen angehören. Auch an Gebäudegruppen und -Ansichten mit landschaftlicher Umgebung fehlt es nicht, und da gerade diese, bisher weniger gepflegt, eine schätzenswerte Abteilung zu werden versprechen, so möge daran der Wunsch nach möglichst großen Aufnahmen geknüpft werden, die event. schräg zu stellen wären. G.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben 1. April 1906.

GERLACH & WIEDLING, WIEN I
BUCH- UND KUNSTVERLAG ○ ELISABETHSTRASSE No. 13

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XIX. JAHRG. HEFT 2.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1906.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG

Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.

Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.

Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.

Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).

Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).

Domkapitular Dr. A. BERTRAM (HILDESHEIM).

Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).

Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).

Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).

Professor W. EFFMANN (BONN-KESSENICH).

Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).

Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).

Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).

Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).

Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).

Baumeister W. LUDOWIGS (BONN-KESSENICH).

Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).

Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).

Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).

Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).

Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).

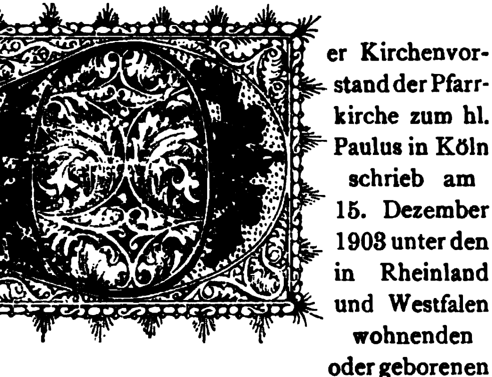
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Rentner VAN VLEUTEN (BONN).

Abhandlungen.

Die neue St. Pauluskirche in Köln a. Rh.

(Mit Lageplan und 5 Abbildungen.)



er Kirchenvorstand der Pfarrkirche zum hl. Paulus in Köln schrieb am 15. Dezember 1903 unter den in Rheinland und Westfalen wohnenden oder geborenen Architekten einen Wettbewerb zwecks Erlangung von Entwürfen für eine katholische Pfarrkirche, auf dem in beigedrucktem Lageplan bezeichneten Platze, aus. Die Kirche sollte für 2400 Personen Raum bieten und außer den allgemeinen, das sonst übliche nicht übersteigenden Anforderungen sollte eine besondere Kapelle, dem Andenken des hochseligen Kardinals Paulus Melchers gewidmet, angegliedert werden. Der Baustil sollte romanisch oder gotisch sein. Der Wettbewerb hatte das Ergebnis von 78 Entwürfen. Das am 6. und 7. April 1904 zusammengetretene Preisrichterkollegium, bestehend aus dem Herrn Domkapitular Professor Dr. A. Schnütgen, Köln, Kgl. Professor Carl Hocheder, München, Reg.- und Baurat Dombaumeister Tornow, Metz, Pfarrer Peter Haas, Vorsitzender des Kirchenvorstandes von St. Paul in Köln und Architekten Adolf Nöcker, Stadtverordneter in Köln, verteilte die zur Prämiierung verfügbare Gesamtsumme in fünf Preise, und mit dem I. Preise wurde der vorliegende Entwurf ausgezeichnet. Der Kirchenvorstand von St. Paul beschloß, denselben durch den Unterzeichneten zur Ausführung bringen zu lassen.

Kurz und sachlich mögen in folgendem die künstlerischen Grundsätze, welche bei Aufstellung des Entwurfes leitend waren, ihren Ausdruck finden.

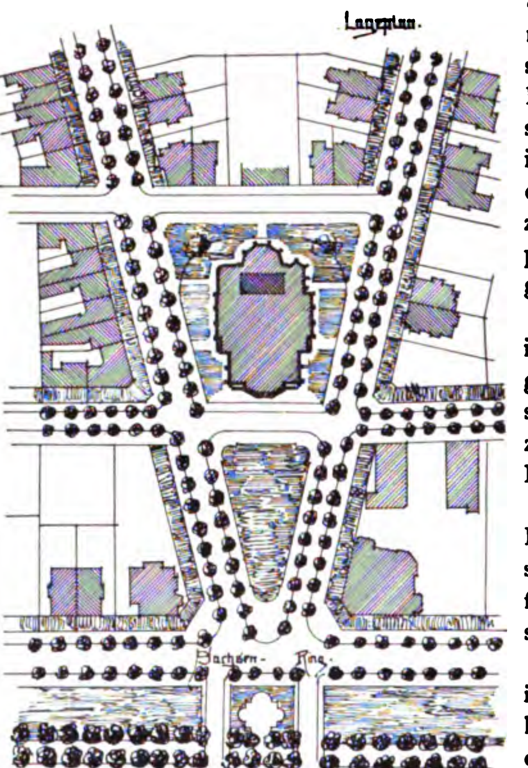
Es kann nicht geleugnet werden, daß die kirchliche wie auch profane Baupraxis des verflossenen Jahrhunderts in den weitaus meisten Fällen mehr die künstlerische Durchbildung des betreffenden Bauobjektes erstrebte, als daß sie ihr Augenmerk darauf richtete, dasselbe in seiner Gesamterscheinung mit der Natur bzw. seiner Umgebung, abgesehen von rein stilistischen Fragen, in innigere Beziehung zu bringen. Jedes Bauwerk ist von Einfluß auf die Physiognomie eines Straßen- oder Platzbildes; jeder Baukünstler hat die Pflicht, sich bestehenden Werten dieser Art von Fall zu Fall anzupassen, an einer Stelle unterzuordnen, anderwärts zu vervollständigen, gegebenenfalls zu steigern. Der für die Kirche bestimmte Bauplatz bildet hier mit der vorliegenden Gartenanlage, eingefaßt und scharf begrenzt durch schöne Baumreihen, ein geschlossenes Dreieck. Naturgemäß erscheint zur Betrachtung des gesamten Platzbildes die dem Sachsenring, dem schönsten Teile der durch die Kölner Neustadt gebildeten Ringstraße zu gelegene Dreieckspitze als die geeignetste. Es ist eine unumgänglich künstlerische Notwendigkeit, bei der Art der Aufstellung des Objektes in der Massenentwicklung, dem allmählich sich erbreiternden Platze zu folgen und zwar nicht allein in der Breiten- sondern auch in der Höhenentwickelung der verschiedenen Baukomplexe, mit anderen Worten, der Schwerpunkt der Baumasse muß nach hinten gelegt werden. Diese Anordnung gewährleistet allein schon aus physikalisch-optischen Gründen die Entstehung eines dem Auge wohltuenden übersichtlichen Gesamtbildes.

Diese Absichten wurden in vorliegendem Falle durch die Stellung des Hauptturmes über dem Chor erreicht. Wegen der großen Breitenausdehnung des Platzes an dieser Stelle ist eine bedeutende Breitenausdehnung des Turmes geboten und fand Beifall bei weitblickenden Kunstkennern und kompetenten Baukünstlern.

Das oben erwähnte, der Natur entnommene Prinzip, der Abstufung der Baumassen und Vorbereitung höherer Bauteile durch vorgelagerte niedere Bauteile, das sich von den Bauwerken der frühesten Kulturzeiten durch alle Stilepochen bis ins XIX. Jahrh. hinein verfolgen läßt, wurde nicht allein auf das Hauptschaubild angewandt, sondern konsequent für die gesamte Bauanlage durchgeführt. Auch sei bemerkt, daß der allgemein gültige Grundsatz befolgt wurde, wonach die einzelnen Teile eines

Gebäudes ihrem Werte entsprechend im Äußeren charakteristisch zur Geltung kommen müssen. Alles drängt zum Chor, dem Allerheiligsten, um hier in dem, das gesamte Bauwerk, den Platz und dessen Umgebung als maßgebendes Zentrum beherrschenden Turm, in machtvoller Weise auszuklingen.

Bei der Grundrißbildung wurde beabsichtigt, den weitaus größten Teil der Kirchenbesucher in einem breiten, gewölbten Mittelschiff zusammenzufassen. Die hierdurch bedingten gewaltigen Widerlager gegen den Gewölbeschub sind in ihrem unteren Teile zumeist in das Kircheninnere eingezogen und durchbrochen, wodurch neben dem Mittelschiff Verkehrszwecken dienende Gänge sich bilden, an welche sich wieder kapellenartige Nischen schließen.



Diese Kapellennischen, charakteristisch für spätgotische Kirchen, haben, außer dem malerischen Reiz, welchen dieselben der inneren Raumwirkung verleihen, große praktische Vorteile. Dieselben eignen sich vorzüglich zur Anbringung der Stationen. Kleinere Votivaltäre usw. finden hier wirkungsvolle Aufstellung, auch der Taufstein soll hier seinen Platz finden. Sie bilden stille abgeschlossene Andachtswinkel in dem weiträumigen Gotteshause.

Die drei letzten Joche vor dem Chor sind seitlich herausgezogen, wodurch der Laienraum sich hier bedeutend erweitert. Diesen drei erbreiterten Jochen sind polygonal gebildete Seitenaltarnischen angegliedert und bilden gewissermaßen das Querschiff. Bei weniger stark besuchtem Gottesdienst, besonders, wenn Mittelschiff und Chor nicht beleuchtet sind, werden die Querschiffe durch die Art ihrer Anlage eine in sich abgerundete Raumwirkung ergeben, wodurch sich die weniger zahlreichen Andächtigen in dem gewaltigen Kirchenraum nicht verlieren.

Die Kanzel soll auf der Evangelienseite am 4. Pfeiler aufgestellt werden. Dieselbe hat so eine sehr günstige Stellung, indem sie von allen Teilen des ausgedehnten Laienraumes nicht zu weit entfernt ist und besonders auch der Redner von fast jeder Stelle im Querschiff aus gesehen werden kann.

Die Beichtstühle befinden sich in den Querschiffen und haben hier, etwas abgesondert vom eigentlichen Hauptlaienraum, eine besonders schätzenswerte ruhige Lage. Sechs Beichtstühle sind vorgesehen, welche in besonderen Nischen, ebenfalls durch Einziehung der Strebepfeiler gebildet, aufgestellt werden.

Der geräumige Chor ist als halbes Zehneck geschlossen und wird in seiner bedeutenden Tiefe zu einer feierlichen Raumwirkung beitragen.

Dem Wunsche des Pfarrherrn entsprechend sollen hier auch Bänke für die Kinder aufgestellt werden.

Rechts vom Chor ist die Paulusgedächtniskapelle angeordnet, welche sowohl mit diesem, wie auch mit dem Querschiff in direkter Verbindung steht. Auch im Äußeren hat dieselbe ein besonderes Portal mit kleiner Vorhalle.

Außer ihrer Bestimmung als Gedächtniskapelle kann dieselbe eventuell bei weniger besuchtem Gottesdienst, auch zu Trauungen und Unterrichtszwecken usw. praktisch benutzt werden, wie die Aufstellung eines Beichtstuhles für Schwerhörige hier empfehlenswert erscheint. Im Äußeren fügt die Kapelle sich malerisch in die Gruppierung des Bauwerkes ein.

Die Sakristei, mit Rücksicht auf das noch zu erbauende Pfarrhaus, linksseitig geplant, besteht aus Knaben- und Priesterraum. Der äußere Eingang liegt in dem Treppenturm, der

im unteren Teil als Vorhalle zur Sakristei ausgebildet ist und auch einen Abort erhalten wird.

Die Priestersakristei ist gewölbt und wird mit tiefer Fensternische, vorzüglich zur wirkungsvollen Aufstellung des Ankleidetisches geeignet, in der Raumwirkung würdig und stimmungsvoll sein. In besonderem diebessicherem Raum können wertvolle Geräte und Schriftstücke aufbewahrt werden. Auch eine Einrichtung soll getroffen werden, die während des Gottesdienstes gesammelten Gaben vom Querschiff aus durch Einschütten in eine opferstockartige Nische, direkt in diesen Raum zu bringen.

Der über den beiden Sakristeien befindliche Saal wird Versammlungszwecken usw. dienen. — Die für eine große Stadtkirche unumgänglich notwendigen Nebenräume zur Unterbringung von Paramentenschränken, Fahnen usw. wurden durch den den Chor umgebenden Umgang gebildet und vermitteln zugleich eine Verbindung mit der Paulusgedächtniskapelle und der dort befindlichen Wendeltreppe für die oberen Turmgeschosse, im Falle beim Gottesdienst das Überschreiten des Chores unerwünscht ist. Im Äußeren bildet dieser Umgang ein treffliches Motiv zur Erreichung der eingangs erwähnten künstlerisch leitenden Absichten beider Planung. Die Orgelbühne ist in der ganzen Breite des Mittelschiffes geplant und durch 2 Wendeltreppen erreichbar. Dieselbe bietet Raum zur Aufstellung eines großen Orgelwerkes; auch ist für einen zahlreichen Sängerchor Raum genügend vorhanden. Bemerkt sei, daß die eine der erwähnten Wendeltreppen vom Kircheninneren, die andere von der dem Hauptportal vorgelagerten offenen Vorhalle zugänglich ist.

Grundrisse.

Eine detailliertere Beschreibung des Bauwerkes in Grundriß und Aufriß kann wohl in Rücksicht auf die beigefügten Abbildungen unterbleiben. Bemerkt sei nur, daß die künstlerische Ausbildung der Einzelform sich an die Formensprache des XV. Jahrh. anlehnt und bei der Detaillierung Originalität und größte Mannigfaltigkeit erstrebt wird.

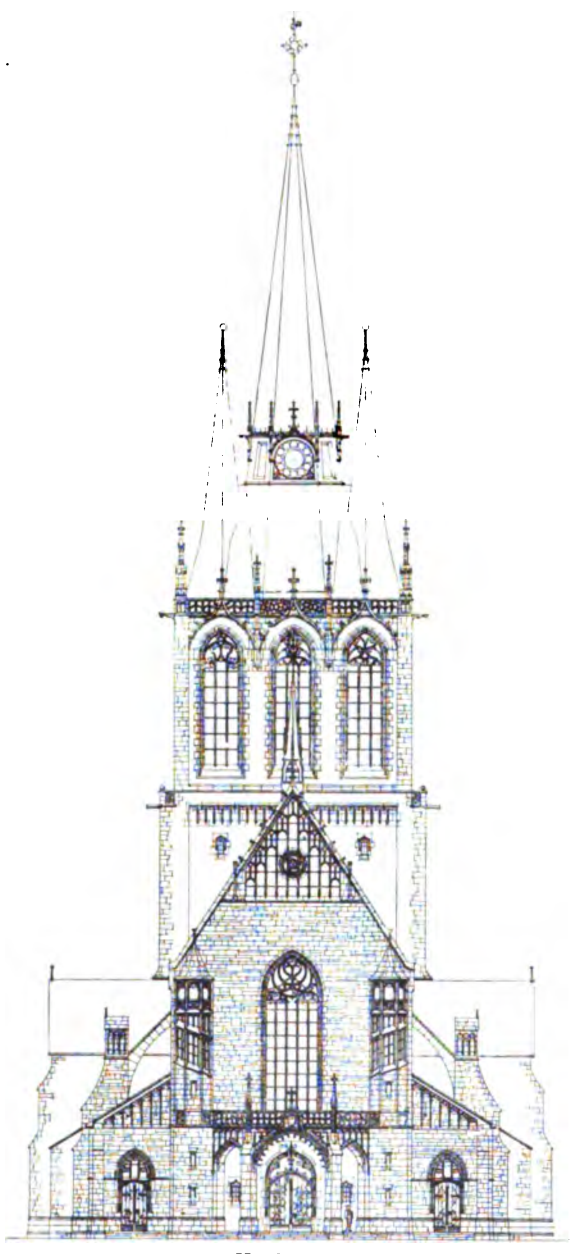
Im Äußeren soll die Kirche durchweg in Werkstein hergestellt werden. Lauterecker Sandstein (Pfalz) wird mit Ausnahme des aus Basaltlava hergestellten Sockels zu den Architekturgliedern usw. verwandt; aus grobkörnigem Tuffstein der Brüche bei Ettringen wird die Verblendung in malerischem Fugenwechsel erstellt.

Die bestimmten, aber nicht zu starken Farbenunterschiede dieser Materialien, alles in aufgeschlagener Bearbeitung, sollen die malerische Abwechselung im Äußeren unterstützen, die Architekturteile hervorheben, die besonders beanspruchten Mauerteile charakterisieren.

Die Dächer der Kirche werden mit Moselschiefer in rheinischer Deckung gedeckt, die Dachung des Hauptturms und Dachreiters soll in Kupfer ausgeführt werden.

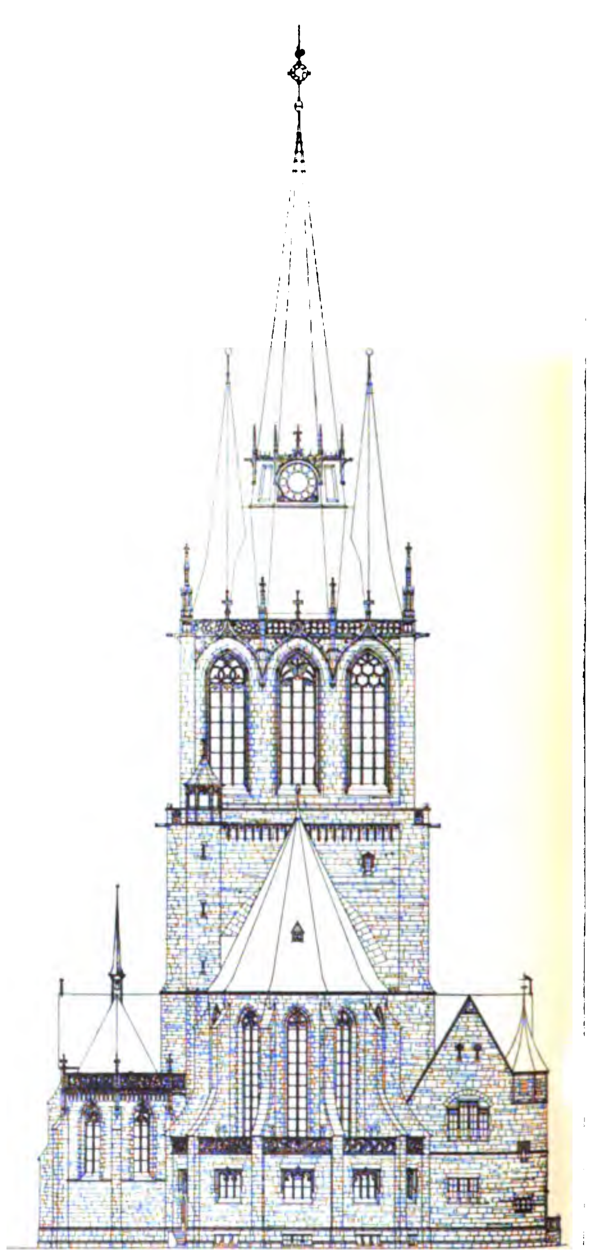
Der erste Spatenstich geschah im Herbst vergangenen Jahres. Tiefer, als ursprünglich

gedacht, lag die tragfähige Bodenschicht, weshalb die Fundamentierungsarbeiten längere Zeit als vorgesehen in Anspruch nahmen; es steht jedoch zu erwarten, daß das gesamte Bauwerk am 1. April d. J. in allen Teilen bis Sockelhöhe gediehen ist. Heute bereits ist der Grundriß in seinen hauptsächlichsten Abmessungen zu übersehen. Die sämtlichen Fundamente der Kirche und des Turmes wurden in Zementstampfbeton ausgeführt, während die Hintermauerung der aufsteigenden Werksteinfronten, mit welchen am vorderen Teil bereits begonnen wurde, in Ziegelmauerwerk hergestellt wird.





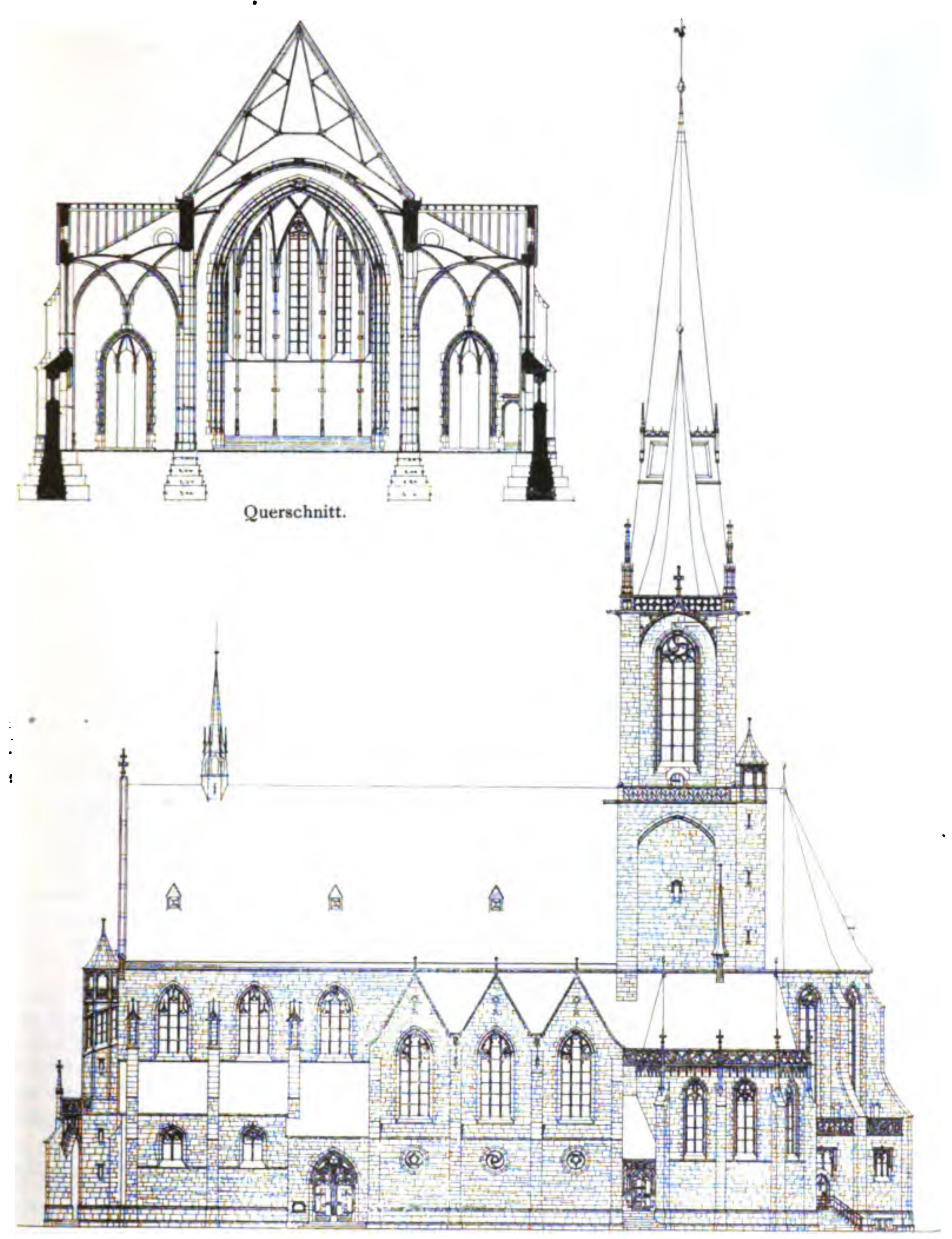
Vorderansicht.



Choransicht.

Besonders hervorgehoben sei, daß die Kirche mit einer Ventilations- und Zirkulationsluftheizung versehen wird. Die hierzu benötigten Heiz- und Kohlenkeller befinden sich unter dem Chor. Bei dem gewählten System strömt

frische Außenluft, vorher erwärmt und mit beliebigem Feuchtigkeitsgehalt versehen, in die



Querschnitt.

Seitenansicht.

Kirche. Im Sommer wird ausgiebige Ventilation durch die unterirdischen Warmluftzüge und den Frischluftkanal erzielt.

Die Vollendung der neuen St. Pauluskirche, der vierten katholischen Pfarrkirche in der Kölner Neustadt, ist für das Jahr 1908 zu erwarten.

Köln. Stephan Mattar.

Miniaturen aus Prüm.

(Mit 15 Abbildungen und 2 Initialen.)

(Schluß.)

Sie 722 von Bertrada gestiftete, von König Pippin (753), Karl dem Großen, Kaiser Lothar und andern reich begüterte Abtei Prüm zeichnete sich vom IX. bis zum XII. Jahrh. durch wissenschaftlichen Eifer aus. Unter Abt Marquard († 853) wurden zu Prüm für den Abt Lupus zu Ferrieres, der dort als Mönch gelebt hatte, unter anderm die Werke des Suetonius und des Flavius Josephus abgeschrieben.[20]) Wandalbert verfaßte dort das Leben des hl. Goar und sein berühmtes Martyrologium (848), Regino, der 892 bis 899 als Abt regierte, seine Chronik und mehrere theologische Abhandlungen, Potho aber um 1152 zwei größere Werke.[21])

Zweifelsohne hat das Kloster vom VIII. Jahrh. an bis wenigstens ins XIV. gute Schreiber und Miniatoren besessen. Ja die Nonnen von Niederprüm schrieben noch im XV. Jahrh. Bücher.[22]) Doch wurden in jüngster Zeit der Prümer Schreibstube zwei illustrierte Handschriften zugewiesen, die nicht aus derselben stammen, zuerst ein wertvolles Evangelienbuch des X. Jahrh., das bereits von Lamprecht und Keuffer als ehemaliges Eigentum der Kirche Maria ad martyres bei Trier erkannt worden ist. Eine von Wyttenbach dem ersten Band beigefügte Bemerkung hat noch jüngst dazu verleitet, es bei der Ausstellung zu Düsseldorf als ein aus Prüm stammendes Werk zu bezeichnen.[23])

Auch ein Lektionar in der Bibliothek des Grafen Schönborn zu Pommersfelden, das Lamprecht und andere als eine Arbeit der Prümer Mönche ansahen, ist nach Swarzenski im X. Jahrh. in Regensburg geschrieben und mit zwei Zierseiten ausgestattet worden.[24])

Eine sicher in Prüm geschriebene und mit Miniaturen ausgestattete Handschrift ist das Registrum Prumiense des Koblenzer Staatsarchivs.[25]) Es wurde



Abb. 8. Widmung der Kirche von Prüm.
(Aus dem Prümer Güterverzeichnis.)

*) Die Initiale ist dem Trierer Tropar entlehnt.

[20]) Lupi epistola 10. et 91. Ob der von Lupus erwähnte Maler Hilperich, welcher Tafeln für Seligenstadt lieferte, in Prüm lebte, läßt sich aus ep. 60 nicht klar ersehen. Migne, »Patrol. lat.«, CXIX. 453, 521, 566.

[21]) Marx, »Geschichte des Erzstiftes Trier«, I, 2. Abt. (Trier 1860), 301 f.

[22]) A. a. O. 479 f. Die Statuten der Benediktinerinnen zu Prüm sagten: „Die Werke aber, welche die Susteren thun sollen, seynt diese: schnyden, nehen, stricken, webpen, Bucher schrieben. Das allernützlichste ist das schriben, dan es am allermeisten der Geistlichkeit nahet. Und ander nothdürftige Dyng sollen sie wirken."

[23]) Lamprecht, »Initial-Ornamentik«, (Leipzig 1882), n. 14, S. 27; Keuffer, »Verzeichnis der Handschriften der Stadtbibliothek zu Trier«, I, (Trier 1888), n. 23, S. 25 f.; »Katalog der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf», (1904), 2. Aufl., n. 512 a, S. 174.

[24]) »Archiv für ältere deutsche Geschichts-Kunde«, IX, 534 f; Lamprecht, a. a. O. n. 19, S. 27; Falk, »Bibelstudien, Bibelhandschriften und Bibeldrucke in Mainz«, (Mainz 1901), 122 f., 314 f.; Swarzenski, »Regensburger Buchmalerei«, (Leipzig 1901), 41 f.

[25]) Marx, a. a. O. 279 f. und 320; Lamprecht,

1222 verfaßt von Caesarius, der ehedem Abt von Prüm gewesen war, seine Würde niederlegte und in Heisterbach mit dem berühmten Caesarius von Heisterbach als Cisterciens er lebte. Der Verfasser gibt unter Benutzung älterer Quellen ein Verzeichnis der Güter und Rechte Prüms. Das Werk ist, wie die letzte Miniatur dartut, nach des Caesarius Tode unter dessen zweiten Nachfolger, Friedrich von der Leyen (1220 bis 1245) abgeschrieben und mit Miniaturen versehen worden. In der ersten Miniatur widmen, wie Abbildung 8*) dartut, König Pippin und Kaiser Karl der Große dem Erlöser die Kirche von Prüm.

Auf Pippins Inschriftband stehen die Worte: Dne. dileximus decorem domus tue et locum habitationis glorie tue et ad serviendum nomini tuo ecclesiam primum fundavimus et pluribus possessionibus ac libertate donavimus necnon et ipsam cum personis (etc.).

Karls Inschrift sagt: Per tempora futura haeredibus nostris usque in finem Romani imperii protegendam et conservandam scripto atque nostris privilegiis commisimus.

Der Erlöser antwortet: Venite benedicti patris mei, possidete regnum, quod vobis paratum est ab origine mundi. Quod uni ex minimis meis fecistis, mihi fecistis (Matth. 25, 34 et 40).



Abb. 9. Begräbnis Lothars.
(Aus dem Prümer Güterverzeichnis.)

Die zweite Miniatur (Abb. 9) zeigt, wie zwei Benediktiner den Kaiser Lothar, welcher 855 in Prüm Mönch wurde, aber schon nach sechs Tagen (am 29. September) starb und im Chore der Abteikirche bestattet wurde, ins Grab legen. Ein Bischof segnet die Leiche ein.

Aus dem Buche, das ihm ein Diakon entgegenhält, liest er die Worte: Anima domni Lotharii imperatoris, fratris nostri, requiescat in pace. Amen.

Hinter dem Diakon steht Abt Egil mit einem Hirtenstabe, von fünf Mönchen begleitet.

In der dritten Miniatur wird der hl. Benedikt verehrt vom Abte Friedrich von der Leyen († 1245) und von Caesarius, dem Verfasser des Registrum, der unten in halber Gestalt aus dem Grabe sich erhebt (Abb. 10).

Unter der Miniatur steht der Name des Abtes: Fridericus peccator atque abbas Prumiensis ecclesie sive monasterii. Durch sein Inschriftsband fleht er: Ora pro me, beate pater Benedicte, ut quod possibilitas mea minus habet (?) possibile, gracie sue adjutorio Dominus Deus dignetur supplere et me ad vitam eternam perducere. Amen.

Cesarius, quondam abbas, pie memorie: Deus propitius esto mihi peccatori. Der hl. Benedikt sagt dem Abte: Frater, studeas, magis prodesse, quam preesse, quia qui bene ministrat, bonum gradum sibi acquirit. Neben der Miniatur stehen beim hl. Benedikt die Worte: Sanctus Benedictus, monachorum precipuus atque sanctissimus.

Etwa drei oder vier Jahrzehnte älter als das Registrum ist das Chartularium Prumiense in der Stadtbibliothek zu Trier. Wegen der vergoldeten, gravierten Platten seines Einbandes wurde es ehedem Liber aureus Prumiensis genannt. Es enthält Abschriften der Prümer Urkunden, zeigt in Federzeichnungen Herrscher aus dem Stamm der Merovinger und Karolinger, sowie in einer größeren Miniatur[26]) Papst Nikolaus und Kaiser Ludwig den Frommen, welche nebeneinander thronen, indem sie

---

a. a. O. n. 117 und 118. Ein Abdruck des Registrum bei Hontheim, »Historia Trevirensis« I., (Augustae Vind. 1750), 661 s.

*) Alle Abbildungen sind nach Aufnahmen des P. Jos. Braun hergestellt.

[26]) Die Miniatur des Chartular zu Trier hat Ramboux in seinen »Beiträgen zur Kunstgeschichte des Mittelalters« (Cöln 1860), veröffentlicht. Sie ist nach dessen Zeichnung gegeben in Mariott, »Vestiarium christianum«, (London 1868), pl. XXXIX. Die Deckel des Chartular sind abgebildet bei Ernst aus'm Weerth, »Kunstdenkmäler in den Rheinlanden» III., (Bonn 1868), Tafel 61. Über die Handschrift, vgl. Schorn, »Eiflia sacra« II., (Bonn 1889), 399.

das Buch halten, worin die von ihnen für Prüm erlassenen Schriftstücke vereichnet sind.

Eine etwa zweihundert Jahre jüngere Kopie dieses Chartular im Staatsarchiv zu Koblenz hat vier Miniaturen. Eine gibt das ebengenannte Bild des Trierer Exemplars wieder (Abb. 11). Zwei weitere zeigen in ähnlicher Art Bilder von Herrschern, denen Prüm seinen Grundbesitz verdankte. Vielleicht sind alle aus dem Trierer Original kopiert, das also ehedem viele Bilder gehabt, aber mehrere verloren hätte. Eigenartig ist die Miniatur, worin König Pippin und Kaiser Karl neben dem thronenden Erlöser, dem Patron der Abtei Prüm, stehen. Ersterer widmet ihm die Kirche, letzterer das Chartular (Abb. 12). Die Inschriften lauten: *Pippinus, rex Francorum. ImperatorKarolus, rex Francorum, a Deo coronatus.* Christus sagt: *Ego me diligentes diligo. Venite benedicti Patris mei, percipite regnum.* Diese Miniatur und ihre Inschriften sind auffallenderweise ziemlich genaue Kopien der auf dem vordern Deckel des Trierer Chartulars gravierten Zeichnung. Sie ist wohl nach 1400 ausgeführt worden. Ob sie ein getreues Bild der damaligen Abteikirche von Prüm gibt, ist nicht leicht zu entscheiden. In der früheren Miniatur ist diese Kirche dargestellt mit einem Mittelturm, während sie hier ohne solchen Turm ist und eine von zwei Türmen flankierte Fassade hat. Nach alten Nachrichten soll die aus karolingischer Zeit stammende, im XI. Jahrh. umgebaute und 1063 geweihte „prachtvolle" Kirche, „die goldene" genannt worden sein und eine „innere mit vergoldetem Kupfer bekleidete Kuppel" gehabt haben.[27])

Wie das Chartular, so wurde auch das Register kopiert, jedoch erst im Beginn des XV. Jahrh., also an zweihundert Jahre nach Vollendung des jetzt in Koblenz aufbewahrten Exemplars. Diese Kopie ruht jetzt in der Trierer Stadtbibliothek. Sie ist verziert durch vier Miniaturen. Die drei ersten sind freie, in den Stil der Gotik umgesetzte Nachahmungen der in den Abbildungen 8, 9 und 10 gegebenen Koblenzer Darstellungen.



Abb. 10. Verehrung des hl. Benedict.
(Aus dem Prümer Güterverzeichnis.)

Eine vierte Miniatur der Trierer Kopie hat uns wohl eine aus dem Koblenzer Exemplar jetzt verschwundene Szene erhalten. Wir sehen in derselben, wie Papst Innocenz II., welcher einen Kreuzesstab hält, eine 1133 ausgestellte Urkunde dem Abte Albero von Prüm (1131 bis 1136) überreicht.

Vergleicht man die in Abbildung 8 gegebene Vorlage der ersten Miniatur mit ihrer Kopie in Abbildung 13, so sind die Personen und die Inschriften dieselben, aber die feste Kraft der Arbeit des XIII. Jahrh. ist in der Leistung des XV. Jahrh. verschwunden. Dagegen erscheinen die um zweihundert Jahre jüngern Nachbildungen feiner, naturwahrer und lebensvoller. Sie bieten einfache, mit hellen, leicht aufgetragenen Farben ausgefüllte Federzeichnungen. Selbst das schwarze Benediktinerkleid ist in ihnen weiß geblieben, nur mit viel Schwarz modelliert. Alle vier Bilder erinnern an Wandmalereien und sind vielleicht von einem Künstler ausgeführt, der als Wandmaler tätig war. Ob er ein Mönch der Abtei Prüm war, ist fraglich.

Viel schöner als „das goldene Buch" von Prüm ist das ebenso genannte Chartular von Echternach. Sein ursprünglicher Text wurde 1191 begonnen. Das in der Düsseldorfer Ausstellung gezeigte Exem-

[27]) Schorn, a. a. O. 352 und 396.

plar[28]) wird aber erst im ersten Viertel des XIII. Jahrh. entstanden sein. Sein bestes Bild, eine außerordentlich feine Federzeichnung, stellt Pippin und Emma dar, welche die Echternacher Kirche so halten, wie Pippin und Karl diejenige von Prüm in den Abbildungen 8 u. 13 tragen. Sie sind aber nicht stehend, sondern thronend dargestellt. Weitere, teils in Deckfarben, teils in Federzeichnungen im Beginn des XIII. Jahrh. ausgeführte Miniaturen zeigen eine Königin mit einem Bischof, dann zwei Könige, endlich wiederholt einen einzelnen Herrscher. Alle thronen. Sie sind so trefflich gezeichnet und koloriert, daß sie klar dartun, wie weit Echternachs Kunst auch im XIII. Jahrh. diejenige von Prüm überflügelte.



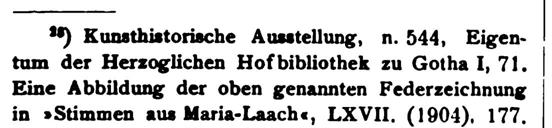
Abb. 11. Papst Nikolaus u. Kaiser Ludwig.
(Aus dem Chartular von Prüm.)

Wäre das aus Berlin zur Düsseldorfer Ausstellung gesandte Meßbuch[29]) aus Prüm, in der genannten Abtei geschrieben und ausgemalt, so würde es freilich für das XIV. Jahrh. einen so großen Aufschwung jener Abtei beweisen, daß Echternach vor ihr zurücktreten müßte. Daß das Missale für Prüm angefertigt wurde, beweisen einerseits viele seiner Bilder, worin Benediktinermönche dargestellt sind, anderseits die Meßformulare und der Kalender, worin zum 25. Juli das Fest der Weihe der Kirche des Erlösers angegeben ist. Der Maler ist in Lothringen oder in Frankreich gebildet worden und ahmt die schönen, damals in Metz und Paris entstandenen Miniaturen nach.



Abb. 12. Widmungsbild.
(Aus dem Chartular von Prüm.)

Er gibt feste Konturen, benutzt reine Deckfarben, zeichnet besonders die Gesichter sehr fein. Er folgt, wie auch andere taten, der für die damaligen Prachthandschriften der französischen Großen herrschenden Mode und überträgt sie aus weltlichen Handschriften in das für eine Benediktinerabtei bestimmte Meßbuch. Wie nämlich die Ränder jener französischen Bücher mit sogenannten Drôleries, Karrikaturen und geistreich gegebenen Genreszenen ausgestattet wurden, so setzt er in die Initialen und an die Anfänge neuer Abschnitte seiner Handschrift feine Miniaturen, worin er religiöse Gegenstände schildert, auf den Rand aber neben religiöse Sachen die drolligsten Figuren. So finden wir S. 11 in der Initiale Kain und Abel, unten im Rande Affen und Füchse, S. 13 beim Beginn des Kanons einen am Altar betenden Priester (Abb. 14), darunter einen Mönch mit Tierfüßen, daneben ein Bild der von einem Benediktiner verehrten Madonna. S. 17, bei den Worten: „Ad te Domine levavi animam meam", erhebt David kniend auf seinen Händen ein kleines, die Seele sinnbildendes, unbekleidetes Kind. Er nimmt überdies, um Gott, der oben im Brustbilde erscheint, zu grüßen, die Krone vom Haupte. Ihm gegenüber öffnet ein Tierkopf seinen Rachen. S. 33 umschließt die Initiale ein Bild der Geburt Christi, der Rand zeigt zwei schöne musizierende Engel, zwei kämpfende Ritter, zwei an Blättern nagende Hasen und einen von zwei Hunden verfolgten Hirsch. S. 131 hat der Miniator den Einzug Christi in Jerusalem in die Initiale gemalt, auf den Rand zwei Propheten, zwei gekrönte Sirenen (einen



[28]) Kunsthistorische Ausstellung, n. 544, Eigentum der Herzoglichen Hofbibliothek zu Gotha I, 71. Eine Abbildung der oben genannten Federzeichnung in »Stimmen aus Maria-Laach«, LXVII. (1904). 177.

[29]) Ausstellung zu Düsseldorf, (1904), N. 553 a; Berlin, Kgl. Bibliothek, Ms. theol. lat. fol. 271.

Mann mit seiner Frau) und einen von Hunden gehetzten Hasen. S. 233 thront in der Initiale die hl. Anna mit ihrer Tochter. Eine Frau schüttet Wasser in ein Becken zum Bade und versucht mit der Hand, ob es warm genug sei. Der Rand zeigt eine in einem Tierleib endende Frau, welche gegen zwei ebenso endende Mönche Pfeile abschießt, und zwei kniende, Kerzen tragende Engel neben der Gottesmutter. S. 202 steht bei der Messe der Kirchweihe ein Bischof vor einem Kirchenportal, unten auf dem Rande aber in ungewöhnlich großer Gestalt ein halb nackter Mann, der die Feier durch kräftiges Blasen in zwei Posaunen zu erhöhen sucht (Abb. 15). S. 198 ist die Heimsuchung Elisabeths durch Maria in der Initiale geschildert. Auf dem Rande steht der hl. Benedikt und kämpfen zwei in Tierleibern endende Ritter gegeneinander. S. 188 enthält die Initiale die Darstellung Christi. Der Rand bietet schwebende Engel und den sehr lebenswahr geschilderten Streit eines Mannes mit seiner Frau.



Abb. 13. Widmung der Kirche von Prüm.
(Aus der Kopie des Prümer Güterverzeichnisses in Trier.)

Das Buch ist mit einer Menge ähnlicher Minaturen geziert. Das Brevier des Trierer Erzbischofes Balduin von Luxemburg († 1354), das die Koblenzer Gymnasialbibliothek zur Düsseldorfer Ausstellung (N. 553 c) gesandt hatte und das dort neben dem Missale aus Prüm lag, ist feiner und spitzer ausgeführt, bevorzugt noch mehr die Karrikaturen. Letztere sind aber nicht so geistreich ausgeführt und, um in das kleinere Buch zu passen, in viel kleinerm Maßstabe gehalten. Sie verraten aufmerksame Beobachtung der Natur. Beispielsweise läuft auf dem Blatte, dessen Initiale Christi Himmelfahrt darstellt, eine Frau hinter einem Waldmenschen her, welcher ihr ein Kind raubte. Dann schießt ein Mann mit einem Pfeil nach einem Vogel. Bei der Initiale mit dem Bilde der Auferstehung Christi sitzt unten eine spinnende Frau neben einer brütenden Henne.

Beide Bücher sind Zeugen starker Verweltlichung der hohen Kirchenfürsten des XIV. Jahrh. Schon Potho von Prüm hatte in einer Schrift um die Mitte des XII. Jahrh. geklagt, Söhne vornehmer Familien wollten Bischöfe und Prälaten werden, mehr um vorzustehen, als um zu nützen. (Ut Ecclesiae Dei magis praesint, quam prosint.) Abt Friedrich wird darum, wie wir sahen (Abb. 10, Sp. 47/48), vom hl. Benedikt ermahnt, zu nützen, nicht nur zu regieren. Den Grund des Verfalls gibt Potho in dem Satze: „Religio peperit nobis divitias; sed filia devoravit matrem". „Frömmigkeit gebar uns Reichtümer; aber die Tochter hat die Mutter verzehrt". Während seine Abtei in ihrer Blütezeit 300 aus den vornehmsten Geschlechtern stammende Mönche zählte, hatte sie 1361, also um die Zeit als jenes Missale entstand, nur mehr 16. In einem damals abgeschlossenen Vertrage wurde das Vermögen geteilt. Der dem Abt zufallende Anteil (er betrug im XVIII. Jahrh. jährlich 36 000 Reichsthaler) sollte zu dessen Unterhalt, zur Repräsentation, sowie zur Beschaffung der Kirchensachen, Paramente, Bücher und dergleichen dienen. Der Rest (im Jahre

1361 4000 Goldgulden jährlich) sollte zum Unterhalte der Mönche verwendet werden, deren Zahl auf 25 berechnet wurde.[30]) Die älteren hier abgebildeten Miniaturen erinnern noch an glücklichere Zeiten, in denen ernste Klosterzucht herrschte, die Mönche darum ihre Bücher selbst schrieben und ausmalten. Ob die im XIV. und XV. Jahrh. entstandenen Bücher von Prümer Mönchen geschrieben und mit Miniaturen ausgestattet wurden, ist fraglich. Es ist ja nicht ausgeschlossen, daß einer der wenigen Mönche oder eine Nonne von Niederprüm in Frankreich sich zu hoher Kunstfertigkeit bildete und für den Abt, der die Bücher zu besorgen hatte, arbeitete.

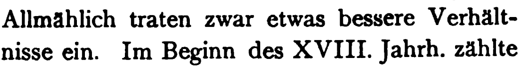


Abb. 14. Kanonbild.
(Aus einem Missale von Prüm.)

Noch die Bilder der Koblenzer Kopie des Chartularium lehnen sich stark an ihre romanischen Vorbilder an (Abb. 11 und 12), obwohl die Formen gotisiert wurden. Sie sind Nachzügler aus der Einsamkeit der Eifel, in deren Mitte Prüm liegt. Das Missale und die Trierer Kopie des Registrum sind reife Früchte der gotischen Miniaturmalerei und Zeugen eines neuen Geistes, der in Prüm eingezogen war. So geben unsere Abbildungen gleichsam Spiegelbilder der Geschichte der großen Abtei. Durch die Gunst deutscher



Abb. 15. Randzeichnung.
(Aus einem Missale von Prüm.)

[30]) Schorn, a. a. O., S. 362, 371.

Könige und Kaiser war sie in der wilden Einsamkeit des Eifeler Waldes aufgeblüht und kräftig geworden. Sie hatte die Umgegend bevölkert, war aber von der Kultur, die ihre Mönche verbreitet hatten, und vom Reichtum verführt worden. Mit der alten Strenge verlor sie ihre eigentliche, in der Religion liegende Kraft. Weil sie sich den Moden der vornehmen Gesellschaft anbequemte, ging sie zugrunde. Im Jahre 1574 übertrug Papst Gregor XIII. die Würde eines Abtes von Prüm dem Kurfürsten von Trier und dessen Nachfolgern. Allmählich traten zwar etwas bessere Verhältnisse ein. Im Beginn des XVIII. Jahrh. zählte die Abtei etwa 30 Mönche, welche eifrig den Gottesdienst besorgten und studierten. Karl d. Gr. hatte, wie eine Inschrift der in Abb. 8 gegebenen Miniatur sagt, die Rechte und Einkünfte der Abtei seinen Erben und Nachfolgern empfohlen, um sie zu schützen bis zum Ende des Römischen Reiches.

Die französische Revolution brachte dem Reiche, dem Kurfürstentum und der Abtei nach fast tausendjährigem Bestande ein jähes Ende. Prüms beste Handschriften gelangten nach Paris, Coblenz, Trier, Berlin; die älteste, Lothars Evangelienbuch, wird zum Kauf angeboten und kommt vielleicht nach London.

Luxemburg. Steph. Beissel, S. J.

Der alte Kölner Dom.

(Mit Grundriß.)



u der Frage, ob die Kirche, welche über dem (im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift, Sp. 333/334 veröffentlichten) Widmungsblatt des Hillinschen Evangeliars als Baldachin abgebildet ist, den alten Kölner Dom darstellt, möchte ich folgendes bemerken:

Die Zeichnung, welche Essenwein [1]) auf Grund der beregten Miniatur von dem alten Kölner Dom entworfen hat, dürfte nicht richtig sein. Dieselbe verändert durch die Auffassung der beiden Turmdächer jenseits des Langschiffsdaches als Vierungstürme die Miniatur völlig und entzieht ihr wahrscheinlich einen Hauptbeweis dafür, daß hier in der Tat der alte Kölner Dom dargestellt ist.

Daß die beiden (?) Kreuzflügel nicht so hoch wie das Mittelschiff sind, erinnert an die Einhardsbasilika zu Steinbach-Michelstadt und will mir als eine besondere Eigenart der Kirchen jener Zeit erscheinen. Die Einhardsbasilika ist 821 geweiht worden, der alte Kölner Dom wahrscheinlich von Hildebold († 810) angefangen und von Willibert 874 geweiht worden. Sie sind also gleichzeitig entstanden.

Graf [2]) hat allerdings nachgewiesen, daß die ausgebildete kreuzförmige Basilika schon um 550 eine Erfindung des jungen Frankenreiches gewesen ist, auch der Grundriß von St. Gallen um 830 zeigt ein völliges Kreuzschiff, aber in den wenig ausgebildeten Kreuzschiffen, die später kaum wieder auftreten, sehen wir sicher ein uranfängliches Vorgehen zur Ausbildung einer Kreuzanlage. Darum dürfen gerade die niedrigen Querflügel der Miniatur nicht ausgemerzt werden. Dazu kommt, daß in der Beschreibung des alten Domes nach dem Brande vom 30. April 1248 weder Vierungstürme noch Kreuzflügel Erwähnung finden. Letztere wären aber wohl sicher mit ihren oberen Fenstern verzeichnet worden, wie dies im Längsschiff geschehen ist: „In lateribus vero superiores fenestrae fuerunt viginti quatuor hinc et hinc.“ [3])

Auch in den Vorschriften des Kalendariums der Domkustodie über die Beleuchtung des Domes findet sich nirgends der Hinweis auf ein Kreuzschiff. [4]) Dagegen wird das frühere Vorhandensein der beiden Türme neben dem Peterschor, wie sie die Miniatur zeigt, durch die Aufzählung der Fenster nach dem Dombrande von 1248 bezeugt. Daselbst heißt es:

„Item versus altare sancti Severini, quod situm apud ianuam per quam de ecclesia ad gradus beatae Mariae intratur ad maiorem, ubi quondam una turris, fuerunt quinque fenestrae et una super altare.

Item versus altare Cosmae et Damiani in dextero latere, ubi quondam turris altera, fuerunt quinque fenestrae et una super altare.“ [5])

Es dürfte also keinerlei Grund vorliegen, die Miniatur so einschneidend zu verändern, wie es der Essenweinsche Vorschlag tut; man hat sie zu nehmen wie sie ist. Darnach stehen an der Südseite des Domes, welche auch damals die Hauptschauseite war, zwei Turmbauten, die wahrscheinlich das Geläute bargen, für das die runden Türme wohl zu klein waren. Nur die Fensterzahl im Hochschiff will nicht recht zu der Beschreibung nach dem Brande passen, da man auf der Miniatur nur dann 24 Fenster im Hochschiff erhält, wenn man die daselbst gezeichneten 6 Fenster als gekuppelt annimmt, mit einem Säulchen in der Mitte. So hätte man auf jeder Seite 12 Fensterlöcher und beiderseits 24. Falls man so übersetzen darf.

Aber die Beschreibung stammt ja aus dem XIII. Jahrh., die Zeichnung aus dem XI. Wie viel Fenster in die Kölner Kirchen während dieser Zeit eingebrochen worden sind, sieht man heute noch. Kurz, die Kirche auf dem Hillinschen Widmungsblatt scheint mir keine Kirche zu sein, wie man sie im XI. Jahrh. aufführte. Sie macht einen höchst altertümlichen Eindruck. Der Maler kann nur eine schon lange bestehende dargestellt haben. Da ist es das Naheliegendste, in ihr den alten Kölner Dom zu erblicken.

Auch der Grundriß des alten Domes, wie man sich denselben aus der Beschreibung nach dem Brande und aus dem Kalendarium der Domkustodie herstellen kann, paßt zu der

[1]) »Handbuch der Architektur«, II. 3. Bd., 1. H., S 135.

[2]) Graf, »Opus francigenum« (Stuttgart 1878).

[3]) Ennen und Eckertz, »Quellen zur Geschichte der Stadt Köln« (Köln 1863) Bd. 2, S. 586.

[4]) »Monumenta Germaniae historica« (Hannover 1859) Script. XVI, S. 734 ff.

[5]) »Monumenta Germaniae historica« (Hannover 1859) Script. XVI, S. 734 ff. (Notae s. Petri Col.).

Miniatur im Hillinschen Evangeliar; jedenfalls widerspricht er ihr nicht.

Der Grundriß des alten Kölner Domes läßt sich aus den beiden Aufzeichnungen über die Fenster und über die Nachtbeleuchtung mit größerer Sicherheit wiederherstellen. Die Notae sancti Petri Coloniensis [6]) geben den Text „Ex libro thesaurariae antiquo" wie folgt:

„Antiqua autem maior ecclesia habuit choros et cryptas duas. Superior chorus erat sancti Petri; inferior, qui erat inter duas turres campanarias ligneas, fuit chorus beatae Mariae virginis. Item in dextera turri erat altare sancti Stephani, et in sinistra sancti Martini. Item in choro sancti Petri fuerunt tres magnae fenestrae iuxta altare, et similiter in choro beatae Mariae virginis. In lateribus vero superiores fenestrae fuerunt viginti quatuor hinc et hinc. Item versus altare beati Martini fuerunt tres, et una super altare. Item versus altare s. Stephani fuerunt tres et una super altare. Item versus altare sancti Severini, quod situm apud ianuam per quam de ecclesia ad gradus beatae Mariae intratur ad maiorem, ubi quondam una turris, fuerunt quinque fenestrae, et una super altare. Item versus altare Cosmae et Damiani in dextero latere, ubi quondam turris altera, fuerunt quinque fenestrae, et una super altare. Item in latere in quo aedificata est gerkammer, inferiores fenestrae sex. Item in alio latere versus austrum inferiores fenestrae duodecim. Item circa altare sancti Petri erant quinque rotundae fenestrae et supra altare beatae Mariae virginis ex utraque parte maiestatis una rotunda fenestra. „Sic etiam fiet Deo dante completo novo opere."

Danach hatte der alte Dom zwei Chöre, zwei Krypten, neben jedem Chor zwei Türme, ein Hochschiff und zwei Seitenschiffe, außerdem eine Gerkammer. Von Kreuzschiffen und Vierungstürmen ist keine Rede.

Grundrifs des alten und neuen Domes.

Die zweite fast gleichlautende Aufzählung der Fenster, welche die Notae sancti Petri Coloniensis „Ex libro custodiae saec. XIII. exeuntis vel XIV" geben, hat noch folgenden Schluß:

„Has quidem fenestras officiati seu prebendarii custodis secundum quantitatem et qualitatem fenestrarum predictarum reparare tenentur, prout consuetum fuerat ab antiquo ante incendium monasterii predicti. Item cum fenestre reficiuntur, picte cum picto et non picte cum non picto vitro reparabuntur."

Die Vorschrift über die Nachtbeleuchtung lautet folgendermaßen: [7])

„Ante vigiliam nativitatis domini tribus diebus vel IIII Custos maior habebit tria clude sepi et implentur XXVI crusibula et suspenduntur V ante maiestatem super Chorum s. Petri in modum crucis et V ante maiestatem super chorum s. Marie in modum crucis et ex uno

[6]) »Monumenta Germaniae historica« (Hannover 1859) Script. XVI, S. 734 ff.

[7]) Ennen und Eckertz, »Quellen zur Geschichte der Stadt Köln« (1863) Bd. 2, S. 586 (Calendarium der Dom-Custodie).

latere monasterii suspenduntur XII semper inter duas columpnas sub testudine unum crusibulum et ex alio latere similiter XII suspenduntur et non erunt plura in universo quam viginti sex crusibula.

Item Custos maior faciet parari de dimidio clude sepi XXVIII naitlich et ponet inter chorum s. Petri et chorum s. marie. In secundo latere super unamquamque columnam unum naithlich ex una parte monasterii et ex altero latere similiter ponet. Item in superiori lumine de ianua in gercamera ponet duo naitlich de sepo hinc et hinc et erunt per omnia XXVIII et non plures."

Darnach hatte der alte Dom auf jeder Seite eine Reihe von 12 Säulen, vor denen je ein Nachtlicht angezündet wurde. Die Seitenschiffe waren wohl gewölbt und unter jedem Gewölbejoch hing in der Mitte (inter duas columpnas sub testudine) ein Crusibulum (= Crucibulum: Lucerna, ad quam vigilamus, nach Du cange). Da auf jeder Seite 12 solche Beleuchtungskörper angezündet werden, so mußten 12 Joche vorhanden gewesen sein. Das stimmt mit den 24 oberen Fenstern und mit den 12 unteren Fenstern des südlichen Seitenschiffes. Zu diesen 12 seitlichen Öffnungen zwischen Mittel- und Seitenschiffen tritt als 13. wohl die in das niedrigere östliche Kreuzschiff. Denn ob auch im Westen ein ähnliches Kreuzschiff vorhanden gewesen ist, bleibt nach der Miniatur recht fraglich. Dort sieht man nur einen selbständigen Anbau, welcher nicht bis an das Hochschiff heranreicht.

Trägt man diesen Grundriß nach den üblichen Abmessungen auf, vielleicht nach denen des Plans von St. Gallen, dann kann man von der Wirklichkeit nicht weit entfernt sein.

Nun erst kann die Frage mit Erfolg aufgeworfen werden, wo hat dieser alte Dom gestanden? — Lacomblet gebührt der Ruhm, zuerst nachgewiesen zu haben,[8]) daß der alte Dom bis zur Einweihung des neuen Chores 1322 weiter benützt worden ist und dann noch bis in den Anfang des XV. Jahrh. vorhanden gewesen ist, während dessen Verlaufe er dem Erfordernis entsprechend stückweise abgebrochen wurde.

Die Weiterbenutzung des alten Domes während des Neubaues des jetzigen Chores beweist, daß der letztere außerhalb des alten Domes lag. Der neue Chor reichte ferner bis dicht an St. Maria ad gradus, wie die Abbildung bei Boisserée bezeugt, welche vor dem Abbruch dieser Kirche noch im Jahre 1817 angefertigt worden ist.[9]) Der alte Dom kann daher nur auf der anderen, der westlichen Seite des neuen Chores gelegen haben, also im jetzigen Längsschiff. Da ferner nach dem Kalendarium der alte Peterschor nebst Krypta auch weiterhin noch vorhanden war und nur die beiden Begleittürme desselben nach dem Brande nicht mehr bestanden, so dürfte es klar sein, daß diese beiden Türme neben dem Peterschor gerade dem Bau des neuen Chores hinderlich gewesen sind, daß diese „den östlichen Teil der Mauern der Kirche" bildeten, welcher nach den Pantaleonsannalen unterminiert und zum Einsturz gebracht werden sollte. Dieselben berichten: „... cum capitulum coloniense pro omnimoda destructione maioris ecclesie antique et reparatione melioris structure de consensu archiepiscopi et priorum concordassent festinique valde magistri operis orientalem partem murorum ecclesie cauassent, nimio ignis fomento aggregata ligna cauaturam suffulcientia incaute succendunt, ut moles desuper stans cito rueret." [10])

Sucht man nach diesen Gesichtspunkten den alten Grundriß in den des neuen Domes hineinzupassen, dann ergibt sich die überraschende Tatsache, daß der neue Dom in der geistreichsten Weise um den alten herumgebaut worden ist und eine „Vergrößerung" des letzteren im wahren Sinne des Wortes darstellt.

Der Ort, an welchem im alten Dom der Schrein der hl. drei Könige gestanden hat (vor dem Peterschor) ist ersichtlich zum Ausgangspunkt für die Verzeichnung des Grundrisses gewählt worden, die Vierung des neuen Domes überbaut denselben wie ein riesiger Baldachin. Dies bezeugt auch der Grundriß, welchen Crombach [11]) wohl noch nach den alten Bauzeichnungen veröffentlicht hat. Daselbst wird die Vierung als „Locus futurae quietis S. S. trium Regum" bezeichnet.

Sind wir in der Untersuchung so weit gediehen, dann läßt sich auch die Frage lösen,

[8]) Lacomblet, »Archiv für die Geschichte des Niederrheins« (Düsseldorf 1854) Bd. 2, S. 126 ff.

[9]) Boisserée, »Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln« (München 1842), 2. Aufl., S. 114.

[10]) Ennen und Eckertz, »Quellen zur Geschichte der Stadt Köln« (Köln 1863) Bd. II, S. 280 ff.

[11]) Crombach, »Historia S. S. trium Regum« (Köln 1654) bei S. 800.

in welchen Abschnitten und Zeiten das neue Schiff wie die Türme in Angriff genommen und ausgeführt worden sind. Hierüber dürften richtigere Aufschlüsse als bisher zu gewinnen sein.

Wenn man dergestalt die Lage des alten Domes enträtselt und seinen Grundriß in den des neuen Domes hineingezeichnet hat, dann erledigen sich eine ganze Anzahl Streitfragen von selbst. Vorab die, ob zuerst nur der Anbau des Chores geplant gewesen sei.

Daß an eine Kirche von verhältnismäßig geringen Abmessungen ein derartiger Choranbau unmöglich ist, ergibt besonders noch die so geringe Höhenentwickelung, die ein solcher Bau nur haben konnte. Ein Berufen auf Tournai hat keine Beweiskraft, weil der Choranbau dort an ein sehr hohes, spätromanisch ausgewölbtes Schiff stattgefunden hat, und zwar hinter einem Vierungsturm, der die ungleiche Höhe vermittelt. Außerdem ist der Chor zu Tournai bedeutend kleiner als der zu Köln.

Auch das Wort ampliat in der Inschrift, welche den Einzug in den neuen Chor der Nachwelt überlieferte, erklärt sich bei dem Anblick der beiden ineinanderliegenden Grundrisse. Die Koelhoffsche Chronik vom Jahre 1499 berichtet wie folgt:[12]) „ind daevan is geschreven in dem doim boven der einre doerre, dair die jaire des regimentz der bischoffe bi den stocken gezeichent werden, und ludet alsus:

„Anno milleno bis centeno quater decimo dabis octo
Dum colit assumptam clerus populusque Mariam
Presul Conradus ex Hoesteden generosus
Ampliat hoc templum lapidem locat ipseque primum
Anno milleno ter centeno vigenaque iungo
Tunc novus iste chorus cepit iubilare canorus."

Der ganze Neubau ist tatsächlich eine Vergrößerung des alten Domes, so zwar, daß sogar alle Altäre und jeder Quadratfuß des alten Domes auch später im neuen Dome lag. Daher beheben sich auch die Einwürfe, welche aus den fortdauernden Altarstiftungen im alten Dom gemacht wurden. All diese Altäre lagen auch weiterhin innerhalb des neuen Domes. Ebenso umfing alle Grabstätten des alten Domes später von selbst der neue Dom.

Schließlich scheint der Erweis möglich, daß der ganze Dom bis zu den Türmen noch im XIII. Jahrh. in seinen Umfassungen hochgeführt worden ist, ähnlich etwa wie dies zu Magdeburg seit 1208 geschehen war. Wohl ist es schwierig, sich darüber klar zu werden, was am Kölner Dom alt und was seit der Wiederherstellung im vorigen Jahrhundert entstanden ist. Aber eines scheint sicher zu sein, die Reihenfolge der Maßwerke, die eine richtige Entwickelung der Form nach aufweisen. Nun sind die Maßwerke des hohen Chores an der Nordseite fast dieselben wie die der Seitenschiffe am Langschiff. Die Seitenschiffe können also nicht viel später als 1320 entstanden sein, insbesondere da die südlichen Fenster des Hochchors schon entwickeltere, also spätere Formen zeigen.

Daß diese Seitenschiffsmaßwerke keinen späteren Wiederherstellungsarbeiten ihre frühen Formen verdanken, scheinen am besten die Renaissancefenster des Nordschiffes zu beweisen. Als 1508 und 1509 diese herrlichen Verglasungen eingesetzt wurden, waren die Maßwerke ersichtlich vorhanden, sonst hätten sich Fischblasenmuster und ähnliches zu dieser späten Zeit eingestellt. Warum sollte man 1508 die Maßwerke „um 1300" zeichnen? Auch die Schiffsarkaden sind nicht in den Formen der Frühzeit ausgeführt worden. — Die Seitenschiffsmauern sind daher schon bei der Einweihung des Chores fertig gewesen. Dazu stimmt, daß man auch die frühgotischen Unterteile der Kreuzflügel bei der Gründung der jetzigen gefunden hat. Andererseits begrenzen die Standbilder im Eingang des Südturmes die Zeit, nach welcher die Seitenschiffsmauern nicht mehr entstanden sein können. Sie ähneln denen im Chor. Diese aber sind unter Erzbischof Wilhelm von Gennep (1349 bis 1363) geschaffen worden. Gelenius schreibt wie folgt:[13]) „In fine chori sub maximo organo monumentum est ex nigro marmore, candidis tamen e marmore statuis ornatum, cui incumbit resupina statua Wilhelmi de Gennep Archiepiscopi, qui majorem Aram et caeteras in choro, Christi, Deiparae et Apostolorum statuas columnis adfixas, fieri curavit."

Daß man nicht seit 1320 alle Umfassungen der Kreuzflügel, der Seitenschiffe und des Turmes innerhalb 30 bis 40 Jahren aufgeführt haben kann, dürfte bei den Klagen über das Nachlassen der Spenden begreiflich sein.

Damit dürfte auch der Streit erledigt sein,

[12]) »Die Chroniken der deutschen Städte« (Leipzig 1876) Bd. 13, S. 550.

[13]) Gelenius, »De admiranda sacra et civili Magnitudine Coloniae« (Köln 1645) S. 253.

ob der Entwurf Gerhards schon ein fünfschiffiges Langhaus aufwies oder ob dies erst einem seiner Nachfolger zuzuschreiben sei. Nach den vorhergehenden Ausführungen gehören die fünf Schiffe des Langhauses schon dem ursprünglichen Entwurf an.

Tatsächlich gab es auch 1248 schon in Frankreich fünfschiffige Kreuzkirchen, wenn man eine solche Neuerung dem Deutschen durchaus nicht zutrauen will. In Troyes z. B. war die Pfarrkirche Ste. Madeleine sicher schon seit 1220 im Gebrauch und die Kathedrale im vollen Baubetrieb. Beide haben fünfschiffige Langhäuser. Auch in Beaumont an der Oise gibt es eine frühgotische fünfschiffige Kirche.

Gerhard, dem glorreichen Schöpfer des riesigen Bauplanes gebührt sowohl der Ruhm, den Dom so entworfen zu haben, wie wir ihn jetzt vor uns sehen, abgerechnet die Umbildung der Formen nach dem Empfinden der späteren Jahrhunderte, wie seine Schöpfung auch derartig um den alten Dom herum gebaut zu haben, daß sich der neue Bau zu dem alten wie die großartigste Erfüllung zu der bescheidenen Vorhersagung verhält.

Daß Gerhard derjenige war, welcher den neuen Dom begonnen hat, bezeugt das Nekrologium der Abtei St. Pantaleon. Daselbst steht bei dem 24. April:[14])

„Obiit magister Gerardus iniciator nove fabrice maioris ecclesie, qui una cum uxore et liberis legavit monasterio nostro pro remedio animarum suarum dimidietatem trium domorum sitorum in platea sancti Marcelli, ut in carta officialium plexius est conscriptum."

Und bei dem 18. Dezember ist vermerkt:

„Guda magistri prescripti uxor Gerardis."

Ihm gebührt das Lob eines Jeden, welcher heut von Staunen ergriffen die Hallen seines Werkes bewundernd durchwandert oder von der Ferne den Riesenleib des Domes über der jetzt so gewaltig angewachsenen Colonia immer noch in alter Überlegenheit emporragen sieht.

Grunewald b. Berlin. Max Hasak.

[14]) Nach Norrenberg in der »Kölnischen Volkszeitung« vom 5. August 1888, Nr. 215.

Bücherschau.

Musées et Monuments de France. Revue mensuelle d'Art ancien et moderne, publiée sous la direction de M. Paul Vitry. Henri Laurens, éditeur, 6 Rue de Tournon Paris.

Die Museen und Kunstdenkmäler Frankreichs namentlich in bezug auf ihren Zuwachs und ihre Veränderungen in den weitesten Kreisen bekannt zu machen durch zuverlässige Mitteilungen, sachgemäße Beschreibungen und gute Abbildungen ist der Hauptzweck dieser neuen Monatsschrift (14 frs. für das Ausland), die von dem bekannten Konservator am Louvre redigiert, von einem auserlesenen Freundeskreise der kompetentesten Forscher und Archäologen bedient wird. — Entsprechend dem frischen Zug, den die jüngere Generation hochbefähigter Fachmänner in die Verwaltung der französischen Museen eingeführt hat, werden die immensen Schätze derselben immer mehr gewürdigt und immer glänzender ergänzt durch großmütige Geschenke und großartige Ankäufe. Diese Ergänzungen sollen hier zunächst veröffentlicht werden. — Jedes der 3 bereits erschienenen Hefte in Gr.-Quart bringt 4 vortreffliche Tafeln mit Darstellungen von hervorragenden Werken der Architektur, Stein- u. Elfenbeinplastik, Malerei, Textur, der Fayence- u. Porzellanindustrie; und die Namen ihrer Bearbeiter: Bouchot, de Chavagnac, Enlart, Gazier, Koechlin, Leprieur, Marcou, Mayeux, Metman, Michel, Migeon, Stein verraten schon die Bedeutung der Beschreibungen, denen zahlreiche und wertvolle Notizen sich anschließen. — Der neuen Zeitschrift gebührt daher die wärmste Bewillkommnung und Empfehlung. Schnütgen.

Kind und Kunst. A. Koch. Darmstadt 1905/1906.

Der I. Jahrgang dieser Monatschrift (14 Mk. pro Jahr) hat seine ungewöhnlich schwere, weil fast ganz neue, vorbildlose Aufgabe im ganzen gut gelöst, sowohl hinsichtlich der stofflichen Auswahl, des (nur ausnahmsweise etwas zu hohen) Niveaus, wie der überaus wichtigen Diskretion. Auf diesem Wege haben sich die Aufgaben gemehrt, die Gesichtskreise erweitert, so daß mit Recht nicht nur auf die Kinder, sondern auch auf die Eltern und Erzieher die Belehrungen, Anleitungen, Ratschläge berechnet erscheinen. — Im II. Jahrgange findet die Naturbetrachtung immer mehr Pflege, die Handarbeit wird in steigendem Maße der Fassungskraft angepaßt. die Puppen- und Bewegungsspiele bilden eigene Gruppen, ebenso die Kostümfragen. Da die Phantasie des Kindes wesentlich bestimmt wird, wenigstens werden soll durch die religiösen Eindrücke, wie sie zumeist durch die biblischen Erzählungen und Bilder, sowie durch die kirchlichen Feste vermittelt werden, so müßte auch an diese angeknüpft werden. Die Weihnachtszeit mit Krippe und Christbaum, das Osterfest mit Palmen und Eiern, Sommer und Herbst mit ihren mancherlei Festtagen und Festzügen bieten Anregungen in großer Zahl; Anweisungen, dafür den Schmuck eigenhändig zu besorgen, werden gewiß so begierig wie dankbar aufgenommen werden von den Kindern, die ihren selbstgefertigten Spiel- und Unterhaltungssachen die beste Schulung des Auges, Geschmackes, der Hand, zugleich die wirksamste Befriedigung und Freude verdanken. R.

INHALT

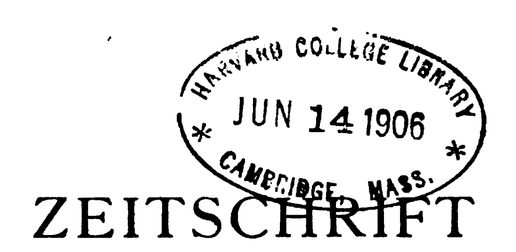
des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben 1. Mai 1906.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

—•—

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XIX. JAHRG. —— —— HEFT 3.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1906.

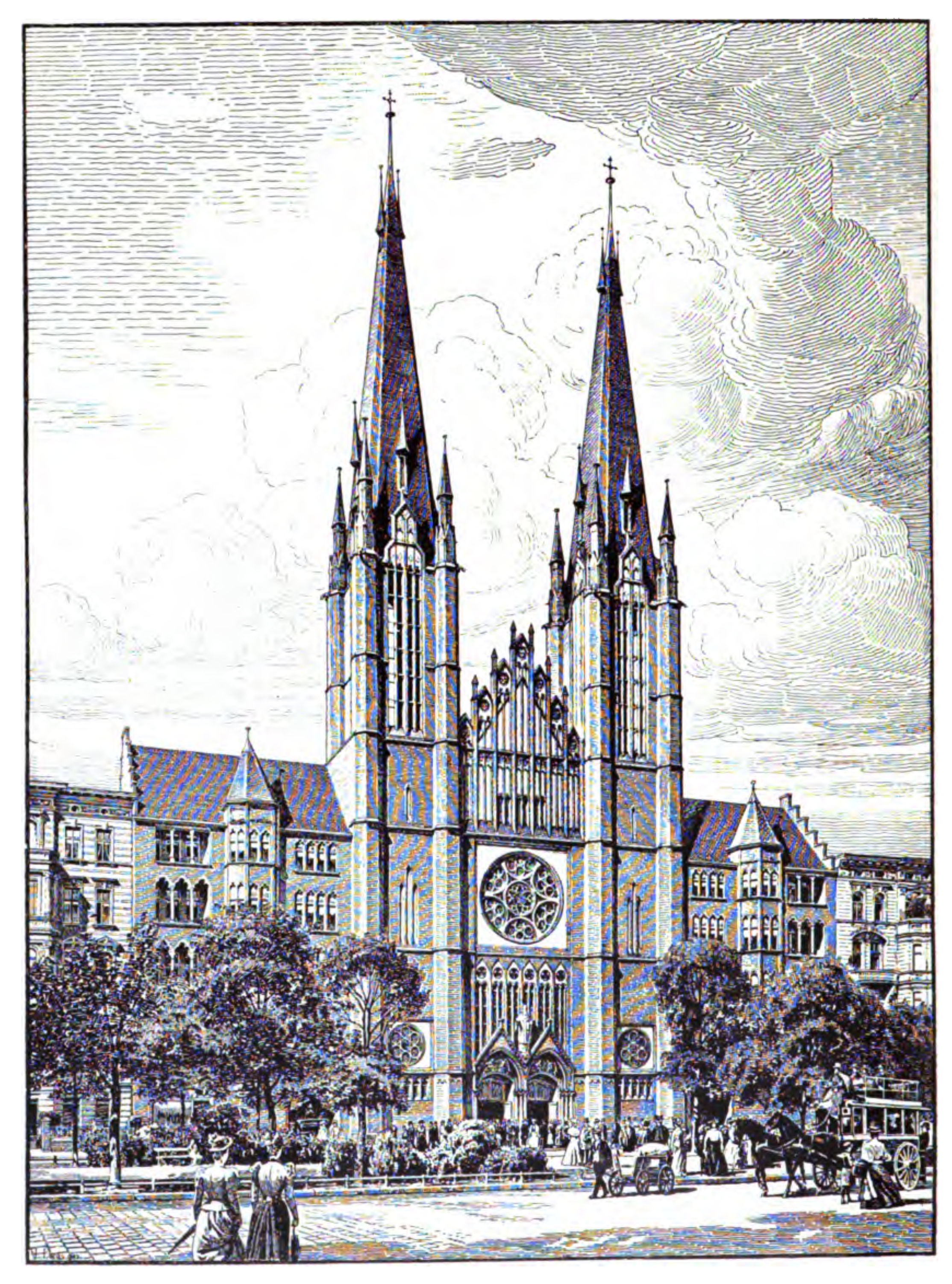
Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

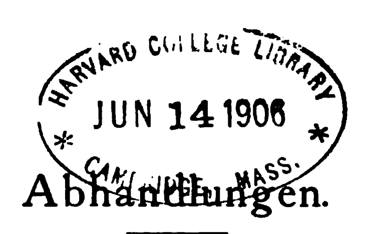
Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.
Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Domkapitular Dr. A. BERTRAM (HILDESHEIM).
Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN-KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN-KESSENICH).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).



Arch. **Hasak.**

St. Bonifatiuskirche zu Berlin.



Abhandlungen.

Die neue St. Bonifatiuskirche zu Berlin.

(Mit 2 Abbildungen: Tafel II und Grundriß.)

Die Frage, wie in den überaus schnell anwachsenden großen Städten geeignete Bauplätze für die erforderlichen neuen Kirchen zu beschaffen sind, ist eine der schwierigsten, dem selbst der hingebendste Eifer des sammelnden Geistlichen wie des glaubensfreudigen Volkes, welches selten zu den Reichbegüterten gehört, nicht gewachsen ist. Freie öffentliche Plätze werden höchst selten zur Verfügung gestellt. Man ist also auf eingebaute Grundstücke angewiesen, die zwischen den Häuserreihen liegen. — Nimmt man diese Grundstücke so schmal, wie es der Geldbeutel wünschenswert erscheinen läßt, dann stößt die Kirche hart an die Nachbarhäuser an. Man ist in Verlegenheit, wie die himmelhohen Brandgiebel durch die Kirche, die in bescheidener Höhe aufgeführt werden muß, verborgen werden sollen. Außerdem ist die Beleuchtung der Kirche durch Fenster fast ausgeschlossen.

Man ist also gezwungen, breitere Grundstücke zu erwerben, um seitlich Wohnhäuser aufführen zu können und die beträchtlich erhöhten Mehrkosten des Grundstückes aus den Mieten der Häuser aufzubringen.

In dieser Lage befand sich auch der des Sammelns so kundige Bauherr der St. Bonifatiuskirche, Herr Pfarrer Schlenke, der dem Unterzeichneten den Auftrag zu dem hier dargestellten Entwurfe erteilt hatte.

Das Ganze gelangt in Ziegeln zur Ausführung; für die Häuser glatte Maschinensteine gewöhnlicher Größe, für die Kirche und die Vorderhäuser solche mittelalterlicher Abmessungen, deren Oberflächen vor dem Brande aufgeraut und mit Sand bestreut sind. Sie erhalten dadurch einen kristallinischen Glanz in Art der rauhen Handstrichsteine, sind aber gegen die Witterung gefeiter als letztere, welche hier binnen kurzer Zeit ihre Farbe und damit, trotzdem sie in mittelalterlicher Art mit der Hand hergestellt sind, jeden Reiz verlieren. Warum sollten wir neuzeitlichen Baumeister auf die Errungenschaften unserer so hochstehenden Technik verzichten? — Gefällt uns etwas an diesen neuzeitlichen Ziegeln nicht, die überdies den Vorzug größerer Billigkeit besitzen und fester gebrannt sind, dann muß man versuchen, das, was nicht gefällt, zu verändern und zu verbessern, nicht aber die ganze Technik über Bord werfen, um in recht uranfänglicher Weise fatalistisch das nachzumachen, was frühere Jahrhunderte damals mit guten Gründen so herstellen mußten. Das tatkräftige Mittelalter des XII. und XIII. Jahrh. hätte sicher nicht in dieser Weise gehandelt.

Dazu kommt, daß durch das Verfehmen unserer heutigen Maschinensteine die betreffenden Werke in eine schwierige Lage geraten, ja, ihr Bestehen geradezu gefährdet wird.

Damit aber würden große Mittel der Vernichtung entgegengehen und dem Volkswohlstande unwiederbringlicher Schaden zugefügt werden. Auch aus diesen weiter schauenden Gründen müssen sich die neuzeitlichen Baumeister darauf besinnen, die Maschinenziegeln nach ihrem Geschmacke umzumodeln und so der bedrohten Technik beizuspringen.

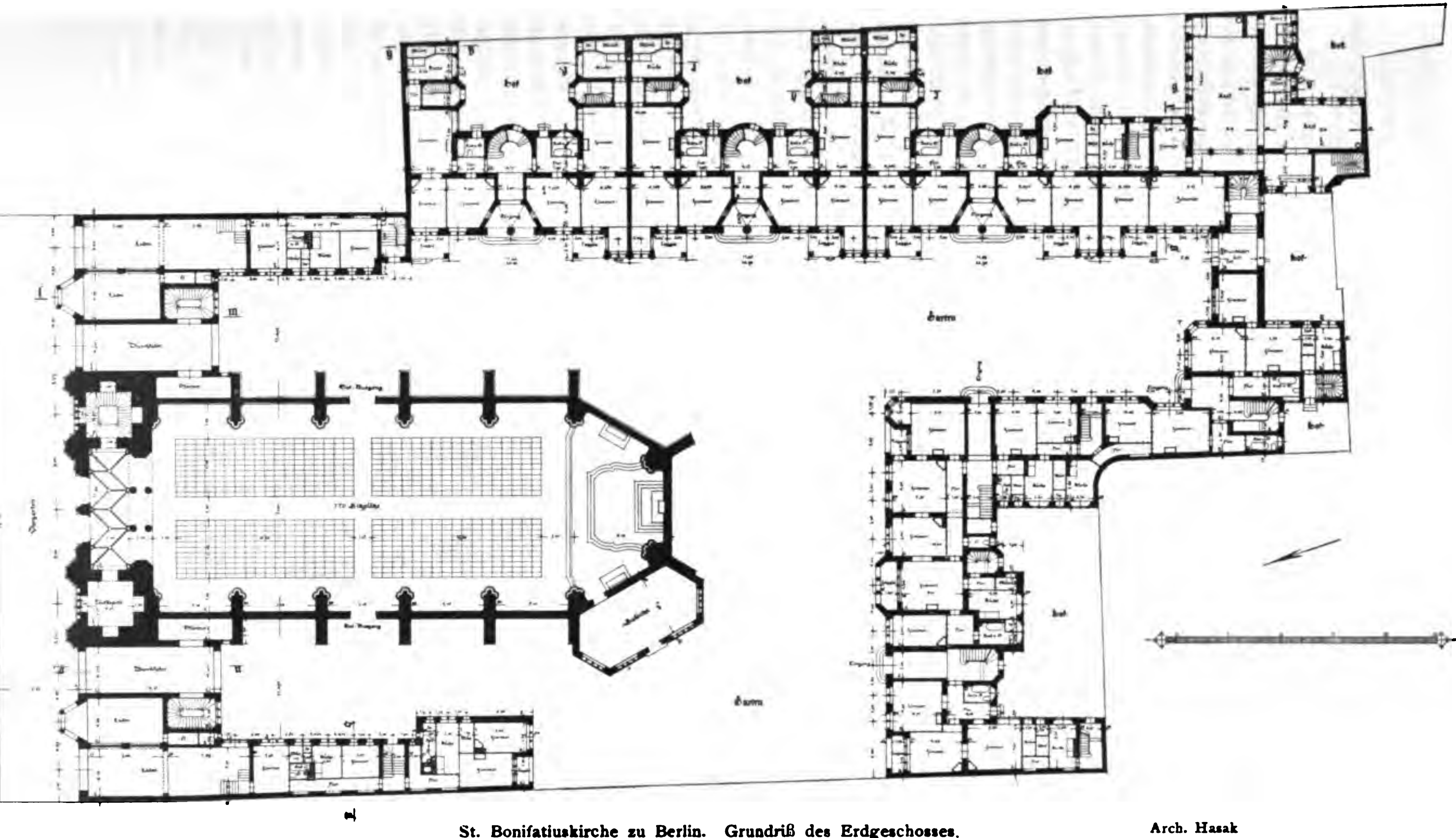
Die neue Kirche hat zwei Türme erhalten aus nicht abweisbaren Gründen. Ein Turm versperrt jede Lichtzufuhr von vorn in die Kirche, die gerade an dieser Stelle des Lichtes am meisten bedarf, denn dort ist ihr durch die seitlich anstoßenden Häuser jede Beleuchtung abgeschnitten. Hierzu tritt, daß die Orgelempore dann das erste Joch der Kirche einnehmen muß und den freien Ausblick verhindert. Nur ein Turm nimmt sich auch über den 22 *m* hohen endlosen Häuserreihen sehr dürftig aus, wenn er nicht beträchtlich derb angelegt wird. Dann erfordert er aber große Mittel und fällt in seinen Einzelheiten völlig aus der kleinen Hausarchitektur heraus. Zwei Türme können sehr viel zierlicher und kleiner sein, erzielen aber in Gemeinschaft mit dem dazwischenliegenden Giebel viribus unitis eine machtvolle Wirkung. Von vorn erfolgt der Lichteinfall ungehindert und die Orgelempore fügt sich ungezwungen zwischen die Türme. Daher sind trotz dieses scheinbaren Aufwandes die Kosten der Kirche verhältnismäßig niedrig: 400 000 Mk. einschließlich tieferer Gründungskosten und eines reichen Netzgewölbes auf stattlichen Kapitellen. Rippen und Kapitelle

sollen ebenfalls in gebranntem Ton mit farbigen Glasuren hergestellt werden. Dabei ist die Kirche im Inneren 55 *m* lang und zwischen den Fensterwänden 20 *m* breit.

Hinten rings um die Kirche entsteht eine ruhige Gartenstadt mit zierlichen, gotischen Erkern, Türmchen und Giebeln, welche mitten in dem hastigen Großstadttreiben angenehme ruhige Wohnungen bietet, die, weil sie nur aus vier oder drei Zimmern bei allem Zubehör als Vorder- und Hintertreppe, Bad, Mädchen- und Speisekammer, Erker und Loggia, bestehen, sicherlich recht gesucht sein werden.

Vielleicht sendet der eine oder der andere Leser dem immer geldbedürftigen Herrn Pfarrer ein Erkleckliches zur inneren Ausstattung, die möglichst ebenfalls aus gebranntem Ton hergestellt werden soll. — Mitten im alten Ziegellande zwischen den himmelragenden Zeugen der mittelalterlichen Kunstblüte liegt für den Baumeister der Ehrgeiz nahe, im neuen deutschen Reiche dem gebrannten Tone neue Aufgaben zu stellen und sie neuzeitlich zu lösen. In Ziegeln derartige Ausstattungsstücke herzustellen, ist zwar des öfteren versucht worden, aber im besten Fall wirken sie als Kunststücke im Ziegelrohbau. Zu all solchen Schmuckstücken gehört die Terrakotta und die Majolika. Man mauerte auch im Mittelalter die Öfen nicht aus Ziegeln auf außer in nebensächlichen Räumen oder bei den Armen. In den üppigst geformten Kacheln großer Abmessung mit den herrlichsten Glasuren erheben sich jene Prunkstücke in den Ratssälen wie in den Wohnräumen der Bürger, die jedermann kennt. Zu ihnen passen vortrefflich die Majolika-Altäre der Robbias, wenn auch diese in unseren Gegenden keine Genossen gefunden haben. So sind für Wohnungen wie für Kirchen passende Ausstattungsstücke zu schaffen, Kunstwerke, die den verwöhntesten Augen standhalten. Daher soll hier in der Bonifatiuskirche versucht werden, die Altäre wie die Kanzel, den Taufbrunnen, die Piscina und die Standleuchter aus Majolika herzustellen. Majoliken nennt man diejenigen Erzeugnisse aus gebranntem rotem Ton, welche mit deckenden farbigen Glasuren überzogen, gemalt sind. Dem Unterzeichneten ist es gelungen, aus solchen Majolikastücken massive Decken herzustellen. Sonst werden solche Decken in den Monumentalbauten aus rohen Ziegelsteinen gewölbt, mit Stuck überzogen und mit Farben angestrichen. Das ist eigentlich ein wenig monumentales Vorgehen. Es liegt nahe, den gebrannten Ton auch als Träger der Kunstformen und der Färbung zu verwenden und ihn zu zeigen, statt denselben als stummen Knecht, der zwar alle Arbeit leistet, unter vergänglichem Gips und aufgestrichenen Farben zu verbergen. Zum erstenmal hatte ich diesen Gedanken im Erweiterungsbau der Reichshauptbank zu Berlin mit Hilfe von Villeroy und Boch zu verwirklichen gesucht — allerdings mit weißem Scherben. Es sind daraus herrliche Decken entstanden, aber der landesübliche Ziegelton war nicht zu Ehren gelangt. Bei dem Neubau der Reichsbank in Danzig bot sich jedoch die Gelegenheit, den roten Ton von Cadinen mit farbigen Glasuren als echte Majolika zu den Decken zu verwenden. Majestät hat sich selbst der Sache angenommen und ein großes Majolikawerk in Cadinen errichtet. Der Direktor der Königlichen Porzellanmanufaktur Herr Geh.-Rat Heinecke hat sowohl die vorzüglichen Glasuren für den Cadiner Ton erfunden wie auch das ganze Werk angegeben. Die Decken in der Danziger Reichsbank sind nun fertig und übertreffen natürlich durch ihre Farbenpracht jede gemalte Stuckdecke. Das ist ein besonderes Verdienst des Herrn Dr. Körner, des örtlichen Leiters der Werkstätten zu Cadinen, der mit wenig geübten Kräften dieses neue Kunstgewerbe am weltentlegenen Strand des Haffs einzuführen hatte. Über dem Eingangsflur wölbt sich eine kassettierte Tonne und über dem Geschäftssaal sind zwischen eisernen Trägern, die mit Kupfer verkleidet sind, scheitrechte Kappen aus Majolika-Kacheln gewölbt worden. Letztere tragen unmittelbar auf ihrem Rücken den Fußboden mit seinem Unterpflaster. Keinerlei Scheinarchitektur ist geschaffen. Der glasierte rote Ton bildet die Konstruktion und ist zugleich der Träger der Kunstformen wie der Farben. — Da diese ersten Erzeugnisse von Cadinen so vorzüglich gelungen sind, so liegt es nahe, nun auch weitere Gebiete für die Majolika zu erobern, d. h. auch die Innenausstattung der Kirchen, Festsäle, Treppenhäuser und Wohnräume, so weit dies angängig und vertretbar ist, im farbig glasierten Ziegelton herzustellen. Ein übermäßiger Aufwand wird dadurch nicht getrieben, stellen sich doch die Kosten kaum höher als die des angestrichenen Stuckes.

Grunewald bei Berlin. Max Hasak.



St. Bonifatiuskirche zu Berlin. Grundriß des Erdgeschosses.

Arch. Hasak

Ein Reliefbild der Kaiserin Agnes im St. Ulrichsmuseum in Regensburg.

(Mit 2 Abbildungen.)



Zu Anfang des Jahres 1905 wurde in Regensburg an der Nordostecke der alten Römermauer zum Zwecke der Straßenerweiterung ein Haus niedergelegt. Bei dieser Gelegenheit trat ein bemerkenswertes Stück jenes römischen Mauerzuges wieder zutage, das seitdem offen gehalten wird. Zu gleicher Zeit stieß man auf bauliche Reste einer St. Georgskapelle, deren Geschichte sich im Dunkel frühmittelalterlicher Zeit verliert. Sie war unmittelbar an die Außenseite der Römermauer angelehnt gewesen und hatte sich bis in die Tage der Säkularisation in kirchlichem Gebrauche erhalten. Für weitere Kreise mag nicht ohne Interesse sein, daß bei dem gleichen Anlaß eine leider verstümmelte Reliefdarstellung gefunden wurde, die eine Inschrift auf der Rückseite des Bildwerks mit der Kaiserin Agnes, der Gemahlin Heinrichs III., in Beziehung bringt. Über den Fund hat zunächst die Tagespresse berichtet und aus ihr gingen auch vereinzelte Notizen in wissenschaftliche Organe über. Eine Reproduktion des Bildwerks wurde bisher nicht veröffentlicht. Indem ich hier eine solche vorlege, glaube ich den Interessenten einen Gefallen zu erweisen und möchte eine Beurteilung des Gegenstandes durch weitere Kreise ermöglichen.



Abb. 1. Reliefbild der Kaiserin Agnes. (Vorderseite.)

Der Stein (Kalkstein), welcher in dem abgebrochenen Haus als Werkstück gedient hatte, ist 0,62 *m* hoch, 0,18 *m* dick und an der weitesten Stelle 0,26 *m* breit. Er zeigt in Hochrelief den Torso einer Frauengestalt, die leider nur bis zur Höhe der Hüften hin erhalten ist. Hier ruhen die Arme und Hände, eng an den Körper angelegt, auf. Von den Armen aus senken sich weite, fast bis zu den Knien reichende Ärmel herab. Welche Aufgabe der Meister des Reliefs den Händen zugewiesen hatte, läßt sich nicht mehr bestimmen. Das besäumte Obergewand erstreckt sich bis zu den beschuhten Füßen, welche auf einem schräg anlaufenden Sockelchen ruhen. Über den Ärmeln ist noch ein aufliegendes Gewandstück, wohl der Rest eines Schleiers sichtbar. Daß wir es hier mit einer archaistischen Arbeit zu tun haben, ist keinen Augenblick zweifelhaft. Einen Anhaltspunkt zu bestimmterer Datierung bieten die weiten Ärmel, die nach dem Zeugnisse zahlreicher Buchillustrationen im XI. und XII. Jahrh. in Mode waren.[1]) In jene Zeit nun fallen für Regensburg die ersten Regungen plastischer Tätigkeit in der mittelalterlichen Ära. Das reich gezierte Portal der Schottenkirche von St. Jakob aus dem XII. Jahrh. und drei bekannte Reliefs am Portal der Abteikirche von St. Emmeram halten die Kunstweise jener Periode fest. Letztere, eine sitzende Christusfigur und die stehenden Gestalten des hl. Emmeram und Dionysius, sind durch eine Inschrift datiert. Sie werden der Regierungszeit des Abtes Reginward (1048 bis 1064) zugewiesen.[2]) Mit den stehenden seitlichen Bischofsfiguren nun verbindet das neu aufgefundene Bildwerk eine unverkennbare Ähnlichkeit und stilistische Verwandtschaft. Hier wie dort begegnet die gleiche Umrahmung der Figur, das nämliche schematische Aufruhen der Füße auf einem schrägen Sockel. Die Gewandung fällt flach an den Gliedern herab und schließt sich so straff an sie an, daß jeder Gedanke an eine mögliche Bewegung ausgeschlossen bleibt. Nur seitlich gegen den Reliefgrund hin ist bei den Bischofsfiguren und dem weiblichen Bildnis der Versuch ge-

[1]) Vgl. A. Schultz »Das häusliche Leben der europäischen Kulturvölker«, (München und Berlin 1903) S. 229.

[2]) Die Inschrift: *Abba Reginwardus hoffore (=hoc fore) jussit opus* läuft um das Medaillonbild des Stifters der Figuren, Abt Reginward von St. Emmeram. Das Medaillon ziert den Sockel des Salvatorreliefs. Eine Abbildung der Emmeramer Portalbilder findet sich Endres, »Das St. Jakobsportal in Regensburg« und Honorius Augustodunensis (Kempten 1903) S. 41.

macht, die Gewandung durch einige Faltungen, die aber genau senkrecht verlaufen, zu beleben. Ein kleiner Fortschritt in der plastischen Gestaltung wird indes an dem weiblichen Bildnisse nicht zu verkennen sein. Während nämlich die Bischofsbilder nach unten in regelmäßiger Verjüngung verlaufen, läßt der Meister des Frauenreliefs bereits die Knie leicht hervortreten und belebt die nicht tiefer gewellten Gewandflächen durch ein seicht eingeritztes schematisches Gefältel. Schon aus stilkritischen Motiven würde sich demnach eine Zuweisung des aufgefundenen Reliefs ins XI. Jahrh. nahe legen. Diese wird nun aber über jeden Zweifel erhoben durch eine Inschrift auf der glatten Rückseite des Reliefs, welche dem Denkmal neben dem kunstgeschichtlichen ein allgemein historisches Interesse verleiht. Sie lautet nämlich:

A G N (E S)
I M P (E)
R A T̄R I (X)
A V Ḡ



Abb. 2. Reliefbild der Kaiserin Agnes. (Rückseite.)

Agnes Imperiatrix Augusta war der volle Wortlaut der Inschrift, wie eine Einfassung derselben durch Linien bestätigt. Es fehlen auf der beschädigten rechten Seite nur ein paar leicht zu ergänzende Buchstaben. Die herrlichen Kapitalen stimmen mit den Inschriften der Emmeramer Portalbilder und jenen auf den drei Ziegelsteinen im Schatze von St. Emmeram, die den angeblichen Raub der Gebeine des hl. Dionysius Areopagita erzählen — sie gehören ebenfalls dem XI. Jahrh. an [3]) —, überein. Die Inschrift kann auf niemand anderen bezogen werden als auf Agnes, die Gemahlin Kaiser Heinrichs III., welche im Jahre 1077 starb. Aus ihrer Zeit wird demnach das Relief stammen. Ein Erinnerungszeichen dieser Kaiserin in Regensburg hat nichts Auffälliges. Hier war ihre zeitweilige Residenz. Besonders nahe Beziehungen verbanden sie, ihren Gemahl und auch ihren Sohn Heinrich IV. mit dem Kloster Niedermünster, in dessen ehemaligem Gebiete die Fundstelle des Reliefs liegt.

Für den Kunsthistoriker ist diese Inschrift vom größten Werte. Die ältesten Erzeugnisse mittelalterlicher Plastik Regensburgs sind so, wenn von ein paar immer noch rätselhaften Bildwerken im St. Ulrichsmuseum abgesehen wird, ziemlich genau datierbar.

Was soll nun aber der Name der Kaiserin an dieser Stelle besagen? In erster Linie richtet er unsere Gedanken wohl auf die Kaiserin selbst in dem Sinne, daß das Bild die Kaiserin darstellt. Wenn dagegen eingewendet wird, daß man wohl kaum ein Beispiel dafür anführen könne, daß der Name der dargestellten Persönlichkeit auf ihrem Rücken vermerkt wurde,[4]) so ist zu entgegnen, daß die Art als solche, eine Inschrift auf der Rückseite eines Reliefs anzubringen, zu den Seltenheiten gehört. Allein unser Bildwerk wird so aufgestellt gewesen sein, daß die Vorder- und Rückseite sichtbar waren. Nun kann ja die Kaiserin durch ihren Namen als Stifterin dieses Bildes, das wir dann als die Darstellung einer Heiligen betrachten müßten, bezeichnet sein. Aber die größere Wahrscheinlichkeit spricht doch dafür, daß Inschrift und dargestellte Person gemeinsam die Kaiserin Agnes als Stifterin irgend eines kirchlichen Werkes festhalten sollten. Porträtfiguren fürstlicher Persönlichkeiten in der Eigenschaft als Dedikanten, zählen durchaus nicht zu den Seltenheiten.

Auf jeden Fall bildet unser Relief eine wertvolle Bereicherung der frühmittelalterlichen Steinplastik nicht nur in Regensburg, sondern allgemein in Deutschland.[5])

Regensburg. Jos. A. Endres.

---

[3]) Vgl. Wattenbach, »Deutschlands Geschichtsquellen« (Berlin 1894) 2^{6}, 68.

[4]) »Verhandlungen des hist. Vereins von Oberpfalz und Regensburg« Bd. 56, S. 188.

[5]) Vgl. A. Seyler, »Die mittelalterliche Plastik Regensburgs", (München 1905), S. 25.

Die St. Andreaskirche zu Düsseldorf, ihre Stuckdekoration und ihre Stellung zu den übrigen rhein. Jesuitenkirchen.

(Mit 4 Abbildungen.)



Zu den hervorragendsten Stuckdekorationen, welche im XVII. Jahrh. auf deutschem Boden entstanden, gehört der Stuck der Gewölbe, Bogen und Pfeiler in der St. Andreaskirche zu Düsseldorf. Die Kirche wurde in den Jahren 1622—1629 erbaut. Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm war es vor allem, dessen Beihülfe sie ihre Entstehung verdankt. Es ist keineswegs zutreffend, wenn Gurlitt[1]) meint, die St. Andreaskirche sei früher ein gotischer Langhausbau mit schmalen Seitenschiffen gewesen, dessen Pfeiler dann mit korinthischen Pilastern umkleidet worden seien. Es steht nicht bloß aus schriftlichen Quellen die Tatsache der erstmaligen Erbauung der Kirche im Beginn des XVII. Jahrh. fest, es liegen auch noch Originalpläne des jetzigen Baues vor, die aus Archiven der Gesellschaft Jesu stammen und sowohl den Grundriß der alten Kapelle, deren sich die Patres anfänglich bedienten, wie auch denjenigen der heutigen Kirche enthalten (Abb. 1).[2])

Die ursprüngliche Kapelle stand etwa in der Mitte des heutigen Hofraumes und bildete den nördlichen Abschluß des damals viel kleineren Hofes des Kollegiums. Sie war im ganzen 54 Fuß lang und 26 Fuß breit, im Lichten aber 48 Fuß lang und 20 Fuß breit, also von sehr geringen Maßverhältnissen, und hatte in der Mitte der Ostseite einen Eingang, zu dem von der noch jetzt Hunsrücken genannten Straße aus an einem Pferdestall und einem Brauhaus vorbei über ein kleines Höfchen ein Zugang führte. An beiden Seiten hatte die Kapelle je vier durch einen Pfosten in der Mitte geteilte Fenster. Der einzige Altar befand sich an der Westseite, hinter der ein enger Durchgang den Hof des Kollegs mit dem Garten verband. Die Kapelle bildete mit der heutigen Kirche beinahe einen rechten Winkel mit einer kleinen Neigung nach Süden, und zwar würde sie, verlängert, sich etwa im vierten Joch des gegenwärtigen Baues, dasselbe von der Fassade an gerechnet, fortgesetzt haben.

Der Grundriß des Neubaues nimmt auf dem Plan genau die Stelle ein, an welcher sich zur Zeit die Kirche wirklich erhebt. Er unterscheidet sich von der heutigen Anlage durch das Fehlen des Mausoleums, das also nicht ursprünglich beabsichtigt war,[3]) der beiden Sakristeien mit ihrem Vorraum neben Chor und Mausoleum, statt deren ein Raum in der Verlängerung des ebengenannten vierten Joches für die Sakristeizwecke bestimmt erscheint, und namentlich der beiden Türme, in folgedessen denn auch der Chor um ein Joch kürzer ist. Der Umstand, daß die Fenster durch einen, die letzten Fenster der Seitenschiffe aber sogar durch zwei Pfosten geteilt sind, läßt wie überhaupt der ganze Querschnitt derselben vermuten, daß sie noch gotisierten. Im übrigen entspricht der Grundriß nach Disposition und Stil ganz dem Bau, wie er jetzt dasteht. Die drei Türen an der Fassade, die viereckigen, mit Pilastern ausgestatteten Pfeiler des Schiffes, die ähnlich behandelten Halbpfeiler der Seitenschiffe, die breiten Hauptbögen, und die wenig ausladenden lisenenartigen Pilaster der Fassade, der Seitenschiffe und des Chores lassen keinen Zweifel daran, daß, der Aufbau im wesentlichen gedacht ist, wie wir ihn jetzt vor uns schauen. Daß auch die Emporen im Plane lagen, beweisen die beiden Wendeltreppen, die der Grundriß an den Langseiten vorsieht. Namentlich hat die Wendeltreppe an der Ostseite, die

[1]) »Geschichte des Barockstiles in Deutschland« (Stuttgart 1889) S. 16.

[2]) Die Abbildung ist aus zwei Originalplänen gebildet worden, von denen einer nur das Terrain für die neue Kirche nebst dem alten Kolleg, der zweite aber das alte Kolleg im Inneren umgebaut mitsamt dem Grundriß der Kirche bietet. Der projektierte Umbau des alten Kollegs, des vormaligen Ossenbroichschen Hauses, ist hier ohne Interesse, weshalb von einer Wiedergabe des diesbezüglichen Entwurfes abgesehen wurde.

[3]) Nach Clemen (»Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz.« S. 25), soll das Mausoleum schon 1626 vollendet gewesen sein. Indessen scheint das denn doch fraglich. Immerhin dürfte bereits bei dem der Errichtung der Kirche zugrunde gelegten revidierten Plan an ein Mausoleum gedacht worden sein. Denn während bei dem in Abb. 1 wiedergegebenen Grundriß der Chor mit drei gleich breiten Seiten schließt, ist bei dem Bau, wie er jetzt dasteht, die mittlere Seite des Chorhauptes um ein bedeutendes breiter als die anstoßenden Schrägseiten, wohl mit Rücksicht auf das dahinter liegende Mausoleum.

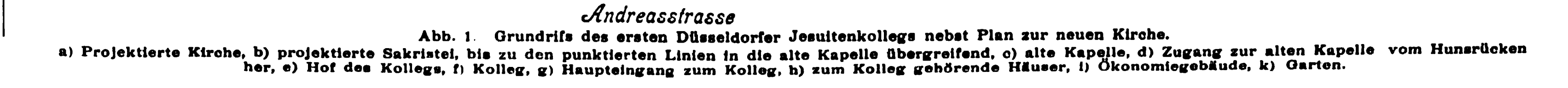


Abb. 1. Grundrifs des ersten Düsseldorfer Jesuitenkollegs nebst Plan zur neuen Kirche.

a) Projektierte Kirche, b) projektierte Sakristei, bis zu den punktierten Linien in die alte Kapelle übergreifend, c) alte Kapelle, d) Zugang zur alten Kapelle vom Hunsrücken her, e) Hof des Kollegs, f) Kolleg, g) Haupteingang zum Kolleg, h) zum Kolleg gehörende Häuser, i) Ökonomiegebäude, k) Garten.

vielleicht zur Benutzung für den Fürsten bestimmt war, nur Sinn unter Annahme einer Galerie. Die an der westlichen Langseite ihr gegenüber angebrachte Wendeltreppe führte, wie es scheint, zunächst in einen Raum über der Sakristei und erst von diesem auf die Empore. Die Wendeltreppe an der Ostseite ist nicht ausgeführt worden; auch auf die der Westseite scheint man verzichtet zu haben. Dagegen ist die dritte, welche der Plan vermerkt, wirklich angelegt worden. Es ist die Treppe, welche noch jetzt vom unteren Ende des linken Seitenschiffes wie von außen her den Aufstieg zur Empore vermittelt, nur daß die Treppe, wie sie auf dem Grundriß erscheint, als Schneckentreppe gedacht ist, während sie in ihrer wirklichen Ausführung sich in gewöhnlicher Weise in Absätzen heraufzieht.

Auf dem Platz, wo die Fassade stehen sollte, erhoben sich einige Häuser, hinter denen sich der Weg vorbeizog, der zur alten Kapelle ging. Dann folgte die schon erwähnte Brauerei und ein Pferdestall. Was weiter noch an Raum für die Kirche nötig war, wurde dem für Blumen und Gemüse bestimmten Teil des Gartens des Kollegs entnommen. Die genannten Gebäulichkeiten, wurden abgebrochen und am 5. Juli 1622 feierlich der Grundstein gelegt. Die Pläne zum Umbau des Kollegs und zum Neubau der Kirche waren im November des vorhergehenden Jahres nach Rom zur Genehmigung geschickt worden, wo sie am 29. November oder 2. Dezember eintrafen. Es scheint, daß die Patres zu Düsseldorf sich darüber Unruhe machten, daß die Kirche nicht nach Osten gerichtet sein werde. In seiner Antwort vom 22. Januar 1622 bemerkt deshalb der P. General: „In descriptione templi (Dusseldorpiani) non existimo censendum magnum incommodum, quod illud ad orientem non sit directum. Hic Romae praecipua templa aut occidentem aut septentrionem aut aliam coeli plagam respiciunt." Die Approbation des Planes schob er damals noch auf, bis er einen erfahrenen Architekten hinsichtlich desselben konsultiert habe. Am 21. Mai erfolgte die erwünschte Genehmigung. In der Einrichtung des Kollegs war einiges geändert worden, der Entwurf der Kirche aber unbeanstandet geblieben.[4])

Die Stuckarbeiten begannen 1632. Schon vorher war allerdings ein Anfang gemacht worden, doch wurde die Arbeit wieder eingestellt. Der Name des betreffenden Stuckateurs ist nicht genannt. Der Meister, der die jetzigen Stuckdekorationen ausgeführt hat, ist der Straßburger Bürger und Kalkschneider Johannes Kuhn. Er wurde unter dem 17. April 1632 vom Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm nach Neuburg geschickt, um die Stuckarbeiten in der dortigen Jesuitenkirche, die von den Italienern Michael[5]) und Antonio Castelli 1616—1618 hergestellt worden waren, zu sehen und abzuzeichnen. Ende Juli kehrte Kuhn von Neuburg zurück und übergab Wolfgang Wilhelm einen Kostenanschlag über die für die Düsseldorfer Jesuitenkirche geplante Stuckdekoration. Er belief sich auf 1800 Reichsthlr. (2700 fl.). Die Arbeiten im Chor waren im Voranschlag nicht mit einbezogen, dieselben sollten vielmehr besonders verdingt werden. Am 25. August wurde zwischen Wolfgang Wilhelm und Kuhn der Vertrag geschlossen, alle Kalkschneiderarbeit „an felderen, creuzgewölben, boegen, figuren, finsteren, gestellen, seulen, capitälen, thuergewölben und anders sovol in als oben dem chor als kirchen . . . auf solche manier und form, wie die arbeit in der herren patrum kirchen zu Neuburg ist, so er gesehen und den Abriß davon mit sich pracht hat, außer allem der großen Apostelbilder, die unden zu beiden seiden der kirchlenge neben den finsteren zu stehen kommen, allerdings machen und zum besten, wie es zu Neuburg in der Jesuiterkirchen gefertigt ist, sauber ausfertigen" sollte.

Im einzelnen sind in dem den Vertrag behandelnden Protokoll die Arbeiten folgendermaßen berechnet: Für den Chor, wozu auch wohl die sonst nicht vorgesehenen Oratorien in den Türmen gehören werden, sind im ganzen 200 fl. angesetzt, für die 25 Kreuzgewölbe des Langhauses und der Seitenschiffe 200 fl., d, i. für jedes 8 fl., für die figürlichen Darstellungen der 100 Gewölbekappen 400 fl., also pro Kappe 4 fl., für das Gewölbe unter der Orgelempore alles in allem 20 fl. Die 11 Bogen, welche zwischen die Schiffspfeiler eingesprengt sind und die Galerien tragen, samt den Engeln, welche den Anfang der Bogen markieren, sind auf 77 fl. angesetzt, der

[4]) Die Notizen verdanke ich der Güte meines Ordensgenossen P. Joh. B. van Meurs.

[5]) Wie es scheint identisch mit dem Michelangelo Castelli, der mit Georg Castelli Stuckarbeiten im Langhaus der St. Michaelskirche laut den Baurechnungen von 1589 ausführte. (Lipowsky, »Die Jesuiten in Bayern« I, 248).

einzelne Bogen also mit 7 fl., die 10 Bogen, welche auf den Kapitellen der Pfeiler aufsetzend, Mittel- und Seitenschiff scheiden und nach dem Vertrag mit Engelsköpfchen ornamentiert werden sollten — in Wirklichkeit wurden sie mit Rosetten versehen — auf je 5 fl., im ganzen also auf 50 fl. 40 andere Bogen sind mit 160 fl. berechnet, die Pfeiler und Kapitelle mit 120 fl., die 12 unteren Fenster der Seitenschiffe mit 72 fl., die 12 oberen mit 36 fl., das Fenster demnach mit 6 bzw. 3 fl. Dazu kommen 16 „Gestell zu großen Bildern", d. i. die Konsolen zu den Apostelstatuen an den Pilastern der Seitenschiffe mit je 6 fl., zusammen mit 96 fl. Die Gesamtkosten der Stuckarbeiten beliefen sich demnach auf 1431 fl. Man einigte sich auf die Summe von 1400 fl. zusätzlich 10 Malter Korn und 12 Eimer Bier. Die Stuckdekoration der Neuburger Kirche hatte Wolfgang Wilhelm bedeutend mehr gekostet. Für die Hauptarbeiten hatte er hier laut Kontrakt vom November 1616 3500 fl., für Ergänzungsarbeiten gemäß Kontrakt vom 19. November 1618 340 fl. bezahlen müssen, im ganzen also fast das Dreifache der Auslagen für die Düsseldorfer Kirche.[6]) Wie lange die Arbeiten gedauert, ist nicht festzustellen.[7]) 1641 wurde ein Kalkschneider namens Zettel angenommen, um an $3^1/_2$ Pfeiler und 8 Engelsköpfen Neuarbeiten und Änderungen vorzunehmen.

Was die Stuckdekorationen der Andreaskirche vor vielen anderen des XVII. Jahrh. auszeichnet, ist nicht ihre künstlerische Durcharbeitung und insbesondere der künstlerische Wert des Bildwerks. In dieser Beziehung bieten sie nichts, was ihnen eine über den Durchschnitt hinausgehende Bedeutung verleihen könnte. Die Ornamente sind sauber, geschmackvoll und vornehm, die figürlichen Darstellungen flott und mit einer gewissen Bravour hingeworfen, edel, ruhig, ohne Übertreibung in Haltung und Bewegung, im übrigen aber sind die einen wie die anderen, wenn ein künstlerischer Maßstab an das einzelne angelegt wird, doch nur gute handwerksmäßige, von tüchtiger technischer Schulung zeugende Leistungen.



Abb. 2. Rechtes Seitenschiff der St. Andreaskirche.

Der Wert der Stuckarbeiten liegt vielmehr anderswo, und zwar zunächst in ihrer harmonischen Gesamtwirkung (Abb. 2). Es ist in der Tat ein reizvolles Gesamtbild, welches sie bieten. Alles, die Dekoration der Pfeiler und Kapitelle, die Ornamentierung der Bögen, auf denen die Galerien ruhen, der Schildbogen zwischen dem Mittelschiff und den Seitenschiffen, der Quergurte wie der Rippen der Gewölbe, der Umrahmungen der Fenster wie der Türen, die Füllung der Gewölbekappen, die Kartuschen, welche unterhalb der Schlußsteine angebracht sind, das Bildwerk in den Medaillons der Gewölbekappen, die den Zwickeln der letzteren eingefügten, von Blattwerk begleiteten Rosetten oder einfachen, aber energischen Ranken, die kräftigen Formen der Verkröpfungen der Gebälkaufsätze und der von ihnen ausgehenden Diagonalrippen stehen zueinander in voller

[6]) Grasegger, »Die Entstehung der Hofkirche zu Neuburg« im »Neuburger Kollektaneenblatt« 1845 S. 42 f.

[7]) Die Verhandlungen zwischen Wolfgang Wilhelm und Kuhn wegen der Stuckarbeiten befinden sich im Königl. Staatsarchiv zu Düsseldorf und wurden bereits von F. Küch in »Beiträge zur Geschichte des Niederrheins« (Düsseldorf 1897) Band XI, S. 76 veröffentlicht.

[8]) Eine gute Abbildung des Mittelschiffes in »Kunstdenkmäler der Rheinprovinz«, Düsseldorf, Tfl. I.

Übereinstimmung und sind in dieser ihrer Einheit und Harmonie, die durch außergewöhnliche Durchsichtigkeit des ornamentalen Gedankens doppelt scharf in die Erscheinung treten, von einer Wirkung, wie sie nicht gerade häufig ist.

Ein zweiter Vorzug der Stuckdekorationen in St. Andreas besteht in der vollen Unterordnung derselben unter die Architektur (Abbild. 3). Während sonst nur zu oft der Stuckschmuck aut die architektonische Gliederung sehr geringe Rücksicht nimmt und fast unbekümmert um sie die einzelnen Bauglieder umkleidet und überzieht, so daß über der Menge und der selbstherrlichen Anordnung des Stucks die Konstruktion als Nebensache erscheint und kaum zur Geltung kommt, ist in St. Andreas bei allem Ornament der konstruktive Gedanke nicht bloß zu seinem vollen Recht gekommen, sondern gerade durch die Art der Stuckdekoration ungleich bestimmter, als es ohne sie der Fall gewesen wäre, zum Ausdruck gelangt. Wie die von oben bis unten an den Pfeilern aufsteigenden Kannelüren die aufstrebende Tendenz der Pfeiler scharf versinnlichen, so findet durch die kräftigen Rippen, die breiten, in festem Rhythmus mit Rosetten in leichter Umrahmung verzierten Quergurte und die mächtigen Kartuschen der Schlußsteine das konstruktiv noch gotisch gedachte System der Gewölbe eine ebenso wuchtige wie energische Betonung, bei der die Gewölbekappen klar als das sich geben, was sie an sich nur sind, als zwischen den Rippen eingesprengte Füllungen. Selbst die geflügelten Engelsköpfe unterhalb der die Emporen tragenden Verbindungsbogen zwischen den Schiffspfeilern sind keineswegs bloßes Ornament; denn sie bezeichnen beim Fehlen von Kämpfergesimsen die Stelle der Bogenansätze.

Einen dritten und nicht den geringsten Vorzug des Stucks in St. Andreas bildet endlich die Geschlossenheit und das Einheitliche des figuralen Schmucks, der unwillkürlich an den festen Gedankengang in so mancher mittelalterlichen Kirchendekoration erinnern. Es ist eine im Bildwerk verkörperte Litanei von Allen Heiligen.[9])

In den drei Gewölbekappen des dreiseitig abschließenden Chorhauptes haben die drei göttlichen Personen Platz gefunden, über der Epistelseite der Vater mit der Weltkugel, über der Evangelienseite, also zur rechten des Vaters Gott der Sohn mit dem Kreuz, und in der Mitte der hl. Geist als Taube. Die vier Felder in dem an die Apsis sich anschließenden Kreuzgewölbe des Chors enthalten Bilder von Engeln, die in den Händen Leidenswerkzeuge halten, das Schweißtuch, das Kreuz, die Lanze, den Schwamm, den Leibrock, die Geißelsäule und die Geißeln, offenbar zum Hinweis auf das hl. Opfer, die unblutige Erneuerung des Kreuzesopfers, welches an dieser Stätte immerfort dargebracht wird. An den Schildwänden dieses ersten Chorjoches gewahrt man eine symbolische Wiedergabe der Synagoge und der Kirche, erstere, wie es scheint, durch Moses mit den Gesetzestafeln, letztere durch eine Frauengestalt, welche in der Hand einen Kelch trägt, versinnbildet. Die Medaillons der Gewölbekappen des zweiten Kreuzgewölbes im Chor sind der Darstellung der drei hhl. Erzengel und des hl. Schutzengels gewidmet. Sie weisen nämlich die Verkündigung der Menschwerdung durch Gabriel, den Kampf Michaels mit dem Drachen, Raphael in Pilgertracht und den hl. Schutzengel, ein Kind an seiner Hand geleitend, auf. Zwei Inschriften oberhalb der Arkaden der Turmoratorien lauten: *Gaudium angelorum* und *Regina angelorum*; sie nehmen Bezug auf die Stellung des Heilandes und Marias zu den hl. Engeln.

Die Darstellungen in den Gewölben des Langhauses heben an mit den Patriarchen. *Jesu rex Patriarcharum — Regina Patriarcharum* lesen wir rechts und links über der ersten Arkade der Emporen. Eines der Medaillons der Kappen zeigt uns Noe beim Bau der Arche, die anderen Abraham Isaak opfernd, Jakob im Schlaf die Himmelsleiter schauend, und Joseph, Jakobs Sohn, von Putiphars Weib versucht.

Es folgen im zweiten Joch die Propheten: *Inspirator Prophetarum — Maria Regina Prophetarum* besagen die Inschriften an den Schildwänden. Vertreten sind sie durch Moses, der die Gesetzestafeln erhält, Daniel in der Löwengrube, dem durch einen Engel Habakuk mit

[9]) Die Idee zum Stuckschmuck zu Neuburg stammt teils von Wolfgang Wilhelm, teils von P. Welser: „Zweitens sollen sie nicht allein die 25 Kreuzfelder ziehen . . . . sondern auch die darein gehörigen 100 Bilder nach Anleitung und Befehl I. fstl. Durchl. oder Herrn Pater Welser in gebührender Größe oder Form verfertigen." (Grasegger a. a. O. S. 43.)

Speise zugeführt wird, Elias, welcher zum Himmel auffährt, indessen Eliseus unten verwundert zuschaut, und Jonas, der ins Meer gestürzt, nach drei Tagen aber von dem Seeungeheuer, das ihn verschlang, wieder ausgeworfen wird.

Die Felder des dritten Gewölbes zeigen uns die vier Evangelisten. An den Wänden heißt es: *Jesus doctor Evangelistarum* und *Maria Regina Evangelistarum.* Das vierte Joch enthält in den Gewölbekappen den Inschriften über den Arkaden der Seitenschiffe zufolge Ahnen und Verwandte des Herrn: *Gaudium majorum et cognatorum — Maria spes majorum et cognatorum.* Es sind David, Joachim und Anna, Johannes der Täufer und Joseph. David ist beim Harfenspiel abgebildet, über Joachim und Anna schwebt, von einem Strahlenkranz umgeben, in der Höhe Maria mit dem Jesuskind, Joseph ist dargestellt, wie er sich Maria verlobt, über beiden der hl. Geist, Johannes, wie er dem Herrn im Jordan die Taufe spendet.



Abb. 3. Empore des rechten Seitenschiffes der St. Andreaskirche.

Den Medaillons mit den Bildern der Patriarchen, Propheten, Evangelisten und Anverwandten des Herrn in den vier dem Chor zunächst gelegenen Gewölbejochen des Hauptschiffes entsprechen in den Gewölben der Seitenschiffe Medaillons mit Darstellungen der Apostel und heiliger Bischöfe. Die Apostel haben ihren Platz an den beiden ersten Gewölben der linken und dem ersten der rechten Abseite erhalten. Dort sehen wir St. Petrus, Paulus, Andreas, Philippus, Jakobus minor, Judas Thaddäus, Mathias, Barnabas, hier Jacobus major, Thomas, Bartholomäus und Simon, alle mit ihrem gewöhnlichen Abzeichen; die Apostel Johannes und Mathäus sind nicht vertreten, weil sie bereits im Mittelschiff unter den Evangelisten vorkommen. Von heiligen Bischöfen schließen sich im linken Seitenschiff an die Apostel solche an, die als Apostel Deutschlands verehrt wurden, der hl. Crescens der Apostel von Mainz, der hl. Eucharius, Apostel von Trier, der hl. Maternus als Begründer der Kölner Kirche, der hl. Willehad, der Apostel Bremens, der hl. Willibrord, Bischof von Utrecht, der hl. Ludgerus, Bischof von Münster, der hl. Suitbertus, der als episcopus Westfaliae bezeichnet ist, und der hl. Kilian, Bischof von Würzburg.

Im rechten Seitenschiffe folgen den Apostelbildern zunächst die Darstellungen der vier großen orientalischen Kirchenlehrer, der hhl. Athanasius, Basilius, Johannes Chrysostomus und Gregor von Nazianz, dann die der hhl. Martin von Tours, Lambert von Lüttich, Apollinaris von Ravenna, Nikolaus von Myra, Korbinian von Freising, Wolfgang von Regensburg, Willibald von Eichstätt und Ulrich von Augsburg. Die vier griechischen Kirchenlehrer erscheinen in griechischer Pontifikaltracht, in der Hand einen Patriarchenstab mit Doppelkreuz, auf dem Kopf eine kegelförmige Mitra. Ikonographisch beachtenswert sind St. Willibrord, der ein Faß hinter sich und eine Kanne zur Seite hat, St. Ludgerus, der von Gans und Kirche begleitet ist, St. Martin, der einem Bettler ein Almosen reicht, und namentlich St. Wolfgang, der seine Rechte segnend aufs Haupt eines Jünglings legt. Die Beischrift *Post sex* deutet an, daß unter letzterem Kaiser Heinrich d. H. verstanden, und bei der Darstellung an die bekannte Erscheinung gedacht ist, welche nach der Legende Heinrich als Herzog von Bayern am Grabe seines Lehrers Wolfgang hatte.

Das letzte Gewölbejoch im Mittelschiff wie in den Seitenschiffen ist mit Bildern von Heiligen oder Seligen aus fürstlichen oder edlen Häusern geschmückt. Im Gewölbe des Mittelschiffes schauen wir heilige Könige, Sigismund von Burgund, Kaiser Heinrich II., Kaiser Karl d. Gr. und St. Ludwig von Frankreich, alle in königlicher Tracht. Von den vier Gewölbefeldern im linken Seitenschiff winken heilige Herzöge herab, Robert, Herzog von der Rheinpfalz, Emmerich, Herzog von Ungarn, Wenzeslaus, Herzog von Böhmen und Kasimir, Herzog von Polen. Ein Schild, der neben den einzelnen angebracht ist, enthält das pfälzische bzw. ungarische, böhmische und polnische Wappen. Das Gewölbe des rechten Seitenschiffes weist heilige Grafen auf. Luthard, Graf von Cleve, Eleazar, Graf von Ariano (Süditalien), St. Megingosus, Graf von Geldern und Eberhard, Graf von Hesbaye in Belgien (Provinz Lüttich). Daß man diesen Heiligen einen Platz im Mittelschiff und in den Hauptgewölben der Seitenschiffe anwies, mag eine Artigkeit gegenüber Wolfgang Wilhelm gewesen sein. Mußten doch selbst die vier großen lateinischen Kirchenlehrer, die hhl. Gregor d. Gr., Ambrosius, Augustinus und Hieronymus, um für die fürstlichen Heiligen Raum zu schaffen, sich mit einer Stelle an dem Gewölbe unter der Orgelbühne gleich hinter dem Haupteingang der Kirche bescheiden.

In den Gewölben unter den Emporen des linken Seitenschiffes haben weibliche Heilige einen Platz gefunden. Ihre Reihe beginnt mit vier jungfräulichen Heiligen, St. Katharina von Schweden, St. Pulcheria, St. Edeltraud und St. Kunigunde. Dann folgen in den acht Feldern des zweiten und dritten Gewölbes acht heilige Märtyrinnen, St. Katharina, St. Barbara, St. Agatha, St. Ursula, St. Apollonia, St. Agnes, St. Christina und St. Cäcilia. In den Kappen des vierten Gewölbes begegnen wir hhl. Witwen, einer hl. Helena, einer hl. Brigitta, einer hl. Monika und einer hl. Elisabeth von Thüringen, während das letzte, an die Fassade anstossende drei hhl. Büßerinnen, der hl. Maria, der Nichte des Syrers Abraham, der hl. Maria Magdalena, der hl. Maria von Ägypten und der hl. Eremitin Eugenia zugeteilt ist. Alle vier knien vor einem Kreuze, während um sie herum am Boden Bußwerkzeuge liegen. Daß heilige Frauen in den unteren Gewölben des linken Seitenschiffes zur Darstellung kamen, hat seinen Grund in dem Umstand, daß die linke Seite des Langhauses den Frauen angewiesen zu sein pflegt. Die Gewölbe unter den Emporen rechter Hand enthalten die Bilder männlicher Heiligen und zwar zunächst eine Serie von zwölf Märtyrern. Dieselbe umfaßt vier hhl. Bischöfe, St. Dioysius, das Haupt in der Hand, St. Ignatius von Antiochien, der von Löwen zerrissen wird, St. Blasius und St. Bonifatius, den hl. Priester Vincentius, die hhl. Stephanus und Laurentius, den hl. Vitus und vier heilige Krieger, die für ihren Glauben ihr Leben hingaben: St. Sebastianus an einen Baum angebunden und von Pfeilen durchbohrt, St. Georg, den Drachen tötend, St. Achatius und St. Quirinus, beide letztere einen Kranz auf dem Haupt und ein Kreuz in der Hand. Den heiligen Märtyrern folgen vier heilige Ordensstifter, St. Benedikt mit Stab, Becher nnd Buch, St. Bruno, der Stifter der Kartäuser, St. Franziskus, die Wundmale empfangend und St. Dominikus mit Buch und Lilie, begleitet von einem Hund, der einen Feuerbrand im Maul trägt. Die vier Felder des letzten Gewölbes endlich haben als Parallele zu den Büßerinnen des linken Seitenschiffes hl. Einsiedler aufgenommen, St. Paulus, dem durch einen Raben Brot gebracht wird, St. Abraham den Syrer, St. Makarius, der sich geißelt, und St. Antonius, den die Teufel bei der Lesung stören.

Die Darstellungen der heiligen Büßer und Büßerinnen machen den Beschluß der Bilder in den Gewölben. Es ist in der Tat eine förmliche Allerheiligenlitanei, was von oben herunterschaut, und damit alles leicht verstanden werde, sind die einzelnen Heiligen ausdrücklich durch Beischriften, und nicht bloß durch ihre Abzeichen kenntlich gemacht. Bemerkenswert ist, daß unter ihnen allen sich keine Heilige oder Selige der Gesellschaft Jesu befinden, nicht einmal ihr Stifter, der hl. Ignatius. Immerhin sind sie bei der Dekoration nicht ganz übergangen worden. Ihre Bilder wurden an den Schmalwänden der Emporen angebracht, und zwar in Form von Brustbildern. St. Ignatius und St. Franziskus Xaverius stehen über der Türe, welche von den Emporen in die Turmoratorien führen, St. Aloysius und St. Stanislaus ihnen gegenüber über den Fenstern, durch welche die Emporen von der Fassade her Licht erhalten.

Nach Gurlitt [10]) soll die Düsseldorfer Jesuitenkirche von belgischen Bauten beeinflußt sein.

[10]) »Geschichte des Barocks in Deutschland«, S. 21.

Zur Begründung wird darauf hingewiesen, daß der Architekt Wolfgang Wilhelms, Deodat del Monte, ein Schüler Rubens und trotz seines italienisch klingenden Namens ein belgischer Meister gewesen sei. Doch mit Unrecht, zwischen den belgischen Kirchenbauten aus dem Beginne des XVII. Jahrh. und der Düsseldorfer Kirche besteht konstruktiv und dekorativ ein Unterschied, wie er nicht schärfer gedacht werden kann. Es sind vornehmlich Jesuitenkirchen, welche damals in Belgien entstanden. Ein Teil derselben hält an der einheimischen Gotik in einer Treue fest, die Staunen erregt, ein anderer mischt dem gotischen Bau Renaissancemotive unter, ein dritter schafft Kirchen, die zwar in die Formsprache der Renaissance gekleidet sind, nach Anlage und Konstruktion aber ganz die alten, traditionellen Bahnen wandeln. Es hat darunter auch Hallenkirchen gegeben, so die nunmehr verschwundene Jesuitenkirche zu Ypern und die noch vorhandene Jesuitenkirche zu Antwerpen, jetzt St. Charles, und zwar hat letztere sogar, eine Ausnahme in den belgischen Kirchen, Emporen über den Seitenschiffen. Und doch wie wenig Verwandtschaft mit der Düsseldorfer St. Andreaskirche. Aber auch die Stuckdekoration in dieser hat nichts mit der Stuckdekoration belgischer Kirchen zu tun. Dort überall klassische Motive, Eierstab, Perlen, Rosetten usw., hier das freiere Ornament der niederländischen Renaissance bis zum ärgsten Knorpelornament. Klassische Beispiele zum Vergleich bilden die zu den bedeutendsten Kirchen der belgischen Renaissance gehörenden Jesuitenkirchen zu Brügge, Löwen, Antwerpen, Namur und Mecheln, dann Notre-Dame de Hanswyk und die Beguinenkirche zu Mecheln, die Kirche des Beguinenhofes zu Brüssel und Lierre und St. Pierre zu Gent.

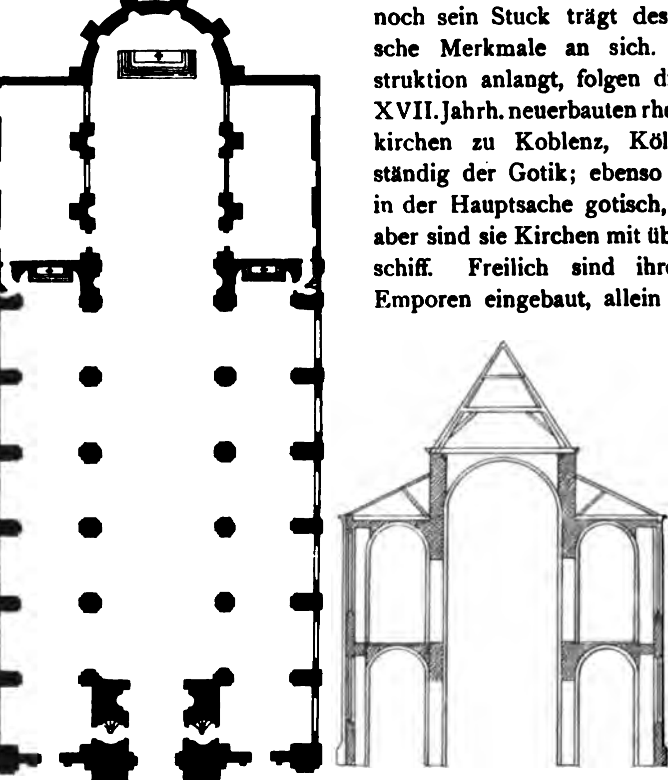


Abb. 4. Plan zur Kölner Jesuitenkirche.

Es ist aber auch nicht zutreffend, wenn Clemen meint,[11]) die Düsseldorfer St. Andreaskirche sei eine der besten Beispiele des rheinischen Jesuitenstiles und ihr Stuck nach Formensprache und Gedankeninhalt eine seiner glänzendsten Verkörperungen. Weder der Bau noch sein Stuck trägt dessen charakteristische Merkmale an sich. Was die Konstruktion anlangt, folgen die im Beginn des XVII. Jahrh. neuerbauten rheinischen Jesuitenkirchen zu Koblenz, Köln, Aachen vollständig der Gotik; ebenso ist ihr Stil noch in der Hauptsache gotisch, der Anlage nach aber sind sie Kirchen mit überhöhtem Mittelschiff. Freilich sind ihren Seitenschiffen Emporen eingebaut, allein diese sind keineswegs eine spezifische Eigentümlichkeit der rheinischen Jesuitenkirchen; sie finden sich vielmehr schon an der Münsterischen Kirche des Ordens, die im letzten Dezennium des XVI. Jahrh. entstand, in der Jesuitenkirche zu Molsheim und bei der Mehrzahl der süddeutschen Kirchen. Die erste Hallenkirche unter den rheinischen Jesuitenkirchen aber ist, wenn wir von der Düsseldorfer absehen, die gegen Ende des XVII. Jahrh. entstandene Bonner Kirche zum hl. Namen Jesu. Sie ist als Hallenkirche das einzige Gegenstück der Düsseldorfer Jesuitenkirche, stilistisch aber — sie ist im wesentlichen noch gotisch — steht sie dieser ebenso fern, wie durch den Mangel durchgehender Emporen in den Seitenschiffen.

Aber auch was den Stuck anlangt, steht die Düsseldorfer Kirche ganz außerhalb der Reihe der rheinischen Kirchen. Die Aachener

[11]) »Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Düsseldorf«, S. 27.

und Koblenzer Kiche — von der zu Münstereifel ganz zu schweigen — sind nie mit Stuck ausgestattet gewesen, der Stuck in der Kölner Jesuitenkirche aber ist sowohl stilistisch wie in seiner Anordnung so sehr von den Stuckdekorationen Kuhns in der Düsseldorfer Kirche verschieden, daß alle und jede Verwandtschaft als ausgeschlossen betrachtet werden muß. In der Kirche zu Köln findet sich Stuck nur an den ursprünglich einfach dorisch gebildeten Säulenkapitälen der Pfeiler, an den Kragsteinen, auf denen die Quergurte der Seitenschiffgewölbe ruhen, an den Umrahmungen der Emporenbogen, der Scheidbogen und des Triumphbogens, und endlich den Fensterlaibungen. Überall ist der Stuck eine reine Zutat, der ohne Schaden für den Bau fortbleiben könnte, zu Düsseldorf ist er System, ein Stück des Baues, nicht zwar konstruktiv, aber dekorativ, das Kleid, welches das ganze Bauskelett verhüllt und ihm erst sein eigenartiges Gepräge aufdrückt. Aber auch formell betrachtet, unterscheidet sich der Kölner Stuck wesentlich vom Düsseldorfer. Dieser atmet, wie schon gesagt wurde, entsprechend seinem Ursprung — er ist ja Kopie des von Italienern ausgeführten Stucks in der Jesuitenkirche zu Neuburg — klassische Renaissance im Sinne des Barocks, zu Köln aber hat der Stuckateur Motive aller Art angewandt, bei der Verzierung der Arkaden selbst das romanische Motiv gebrochener Stäbchen, wie er andererseits am Triumphbogen das sonst erst um 1700 auftretende Netzwerk bereits antizipiert hat. Vor allem aber ist für den Kölner Stuck im Einklang mit dem Ornament des Mobiliars das dieses ganz beherrschende Knorpelornament charakteristisch.

Die Düsseldorfer Jesuitenkirche ist so wenig das beste Beispiel des rheinischen Jesuitenstiles, daß sie vielmehr unter den rheinischen Kirchen, die westfälischen, welche ja auch zur niederrheinischen Ordensprovinz gehörten, nicht ausgeschlossen, ganz vereinzelt dasteht. Ihre Stuckdekoration hat, wie urkundlich feststeht, ihr Vorbild in Bayern. Aber auch der Plan zum Bau selbst kommt von dort. Die Neuburger Kirche wurde nicht nur für die Ornamentierung der Düsseldorfer maßgebend, sondern auch für deren Konstruktion und Anlage. An Abweichungen fehlt es allerdings nicht, namentlich unterscheiden sich beide Kirchen durch die Zahl und Lage der Türme. Statt der zwei Türme, die zu Düsseldorf den Chor flankieren, ist zu Neuburg nur einer vorhanden, der seinen Platz in der Mitte der Fassade hat. Im übrigen aber läßt sich eine Verwandtschaft beider Kirchen, was Stilcharakter, Disposition und Konstruktion anlangt, unmöglich verkennen. Das Äußere der Langseiten und die Fassade bis zum Giebel an der Düsseldorfer Kirche sind sogar fast wörtlich von der Neuburger abgeschrieben. Man wird das Verhältnis zwischen beiden Bauten am richtigsten wiedergeben, wenn man die Kirche zu Düsseldorf als eine verbesserte Neuauflage derjenigen zu Neuburg bezeichnet. Es wäre ja auch anderenfalls undenkbar gewesen, die Stuckdekoration der Neuburger Kirche in der Düsseldorfer zu kopieren. Die beiden Chortürme der letzteren aber dürften unmittelbar auf eine Einwirkung Wolfgang Wilhelms zurückzuführen sein, der seiner Zeit bei den Verhandlungen über den Bau der ursprünglich für den protestantischen Gottesdienst bestimmten Kirche zu Neuburg ebenfalls für diese zwei Flankiertürme am Chor vorgeschlagen hatte.[12])

Übrigens wäre es auch im Fall der Düsseldorfer Jesuitenkirche nicht das erste Mal gewesen, daß die Patres ihren Blick nach Bayern richteten, als es galt, einen Plan für eine neue Kirche zu entwerfen. Schon einige Jahre zuvor hatte man zu Köln ein Gleiches getan als es sich darum handelte, einen Entwurf für die dort zu erbauende Kirche zu beschaffen. Vor mir liegen drei verschiedene Pläne, die damals aus Bayern in Köln einliefen. Die Aufschriften: Idea I, II, III Bavarica Templi Coloniensis verraten mit aller Bestimmtheit ihre Herkunft. Es sind das alles Pläne im Geiste des damals im Süden herrschend gewordenen Stiles, eng verwandt mit dem Plan der Düsseldorfer Kirche. Namentlich gilt das von der Idea II (Abb. 4), die laut einem Schreiben an den Provinzial P. Kopper vom 25. November 1617 die Approbation des P. Generals erhielt. Daß sie nicht zur Ausführung gelangte und die jetzige Kirche gebaut wurde, liegt an Einflüssen, die darzulegen zu weit führen würde. Es ist das aber auch hier von keinem Belang. Das Interessanteste aber bei Idea II ist, daß sie die Neuburger Kirche wiedergibt, nur ist dem Langhaus ein Joch hinzugefügt und der Chor um einiges verlängert.[13])

---

[12]) Grasegger a. a. O. S. 20 ff.

[13]) Die Kenntnis der Neuburger Kirche verdanke ich den gütigen Mitteilungen des hochw. Herrn Stadt-

Für Düsseldorf lag ein besonderer Grund vor, sich wegen eines Planes nach dem Süden zu wenden, die Beziehung Wolfgang Wilhelms zu Düsseldorf. Da nämlich die Patres hinsichtlich der Mittel zum Kirchenbau ganz auf des Pfalzgrafen Wohlwollen und Freigebigkeit angewiesen waren, mußten sie selbstredend auch auf dessen Vorliebe für einen bestimmten Stil gebührende Rücksicht nehmen. Wolfgang Wilhelm, ein feinsinniger Freund der Kunst, aber hatte eine besondere Neigung zur italienischen Renaissance, die er auf seinen Reisen in Italien kennen und schätzen gelernt hatte. Schon bei Erbauung der Neuburger Kirche sehen wir ihn in einem Gutachten, zu dem ihn sein Vater aufgefordert hatte, nach dieser Richtung hin seinen Einfluß geltend machen. Es ist sogar nicht unwahrscheinlich, daß Wolfgang Wilhelm die Patres direkt auf die Neuburger Kirche hinwies. Denn, wenn er später den Stuckateur Kuhn von Straßburg nach Neuburg schickte, um die dortigen Stuckarbeiten zu kopieren und dann in der Düsseldorfer Kirche nachzubilden, so liegt es sehr nahe, etwas ähnliches ein Jahrzehnt früher auch für den Bau selbst anzunehmen.

Wer den Plan zur Kirche entworfen hat, muß dahingestellt bleiben. Bis jetzt fehlt jede Nachricht darüber. Wenn Gurlitt Deodat del Monte[14]) und Küch[15]) Antonio Serro, genannt Kraus, den Entwurf zuschreiben, so sind das bloß Konjekturen, die statt Licht zu bringen, die Unklarheit nur zu vermehren geeignet sind. Der einzige Untergrund für dieselben ist, daß del Monte wie Serro als Hofingenieure Wolfgang Wilhelms tätig waren, und daß Serro zur Besichtigung der Befestigungsarbeiten an der Zitadelle 1619 im Auftrag des Pfalzgrafen von Neuburg nach Düsseldorf reiste, offenbar ein sehr schwacher Untergrund.

predigers J. Demmler und meines Ordensgenossen Joh. Reiber S. J.

Übrigens hat die Frage nach dem Architekten der Düsseldorfer Kirche auch wenig Bedeutung. Ist diese ja doch zuletzt kein selbständiges Werk, sondern nur eine Kopie der Neuburger. Die Architekten der Kirche zu Neuburg aber sind bekannt. Es sind der damalige Hofbaumeister Doctor, der das erste „Visier" entwarf, und der kaiserl. Baumeister Henitzel zu Augsburg, der unter Anlehnung an diesen Entwurf Doctors den Plan herstellte, welcher am 14. Mai 1606 mit einigen bestimmten Änderungen definitiv angenommen wurde.[16])

Luxemburg. Jos. Braun.

14) A. a. O

15) »Beiträge zur Geschichte des Niederrheins«, Bd. XI, S. 75.

16) Grasegger a. a. O. S. 24.

Bücherschau.

Die Jubiläums-Wallfahrt von Köln nach Rom zur Feier des 50. Jahrestages der Verkündigung des Glaubenssatzes der Unbefleckten Empfängnis Mariä am 8. Dezember 1904. Bericht des Pilgerkomitees, herausgegeben von Domkapitular Dr. Düsterwald in Köln. (Mit 116 Illustrationen und einem Titelbild.) Theissing in Köln 1905. (Preis 5 Mk., geschmackvoll geb. Mk. 6,50.)

Dieses 450 Seiten umfassende, recht gut ausgestattete Buch berichtet nicht nur über die Erlebnisse des Pilgerzuges, sondern erwähnt und beschreibt auch in ungewöhnlichem Maße die bedeutendsten von ihm besuchten und geschauten Kunstdenkmäler, wie sie ihm in Mailand, Padua, Venedig, Bologna, Florenz, Assisi, Rom, Pisa, Genua sich boten. Nahezu 100 derselben, zum Teil hervorragende Kirchenbauten, sind in vortrefflichen Abbildungen wiedergegeben, darunter mehrere, die in kunstgeschichtlichen Werken nur ausnahmsweise sich finden, hier aber die Aufmerksamkeit besonders gefesselt hatten, wie der Marmoraltaraufsatz des XIV. Jahrh. mit den drei reichen Dreikönigenreliefs in St. Eustorgio, das Palliotto in St. Ambrogio zu Mailand, das Äußere und Innere der Basilika St. Nereus und Achilleus als Titelkirche des Herrn Kardinals Fischer, verschiedene Monumente aus den Grotten von St. Peter zu Rom. — Da die Auswahl wie der besuchten Städte so der gemeinsam besichtigten Kunstdenkmäler, namentlich auch auf der siebentägigen Wallfahrt durch die ewige Stadt, recht geschickt, die Schilderung derselben korrekt und ansprechend, dazu gemeinverständlich ist, so hat dieser eingehende Bericht eine über den unmittelbaren Erinnerungszweck weit hinausreichende Bedeutung, für die dem verdienten selbstlosen Veranstalter und Verfasser in hohem Maße Anerkennung und Dank gebühren. Schnütgen.

Le retable de Beaune, von F. de Mély. Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1906.

Der Verfasser ist der erste, der die Erlaubnis erhalten hat, das Triptychon des Krankenhauses zu Beaune bei Dijon zu photographieren. Die Bilder sind vortrefflich gelungen und gereichen der Schrift zur Zierde. Sie geben in Großfolio den Gegenstand des Altargemäldes, das Jüngste Gericht, wieder; sie bringen ferner in je einem Vollbilde ausdrucksvolle Porträts von vier männlichen Figuren und die hl. Jungfrau, deren Antlitz Liebreiz, Anmut, Reinheit, Zärtlichkeit, kurzum die herrlichsten Eigenschaften der

Frau vereinigt und in seiner wunderbaren Ruhe alles Schöne verkörpert, was die besten Kunstwerke des Mittelalters uns überliefert haben. Dazu kommen kleine Bilder auf den Außenseiten der Flügel und wichtiger Einzelheiten des Ganzen, sowie, was besonders wertvoll ist, mehrere Porträts und Gemälde, die es dem Leser ermöglichen, die kritischen Bemerkungen auf Schritt und Tritt nachzuprüfen und sich ein eigenes Urteil zu bilden. Den Illustrationen entspricht der gediegene Inhalt der Broschüre. Hier finden wir die erste genaue und zuverlässige Beschreibung des herrlichen Gemäldes, hier werden zum erstenmal mit Hülfe der Lehre von den symbolischen Farben der Edelsteine und der Kleidung die Namen der Apostel, der Beisitzer des Weltgerichtes, in abschließender Weise gedeutet; hier erhalten wir zum erstenmal sichere Angaben über die Zeit der Entstehung des Triptychons (1443—14[illegible]) und die Namen des Schöpfers — Johannes Memling — und seiner Mitarbeiter. Mehr wollen wir über den Inhalt nicht verraten, desto mehr aber zur Prüfung der Schrift einladen, die das Wissen des Gelehrten, den Scharfsinn des Archäologen, den Beobachtungssinn des Kritikers im schönsten Bunde zeigt zur Förderung der mittelalterlichen Kunstgeschichte.

Aachen. E. Teichmann.

Rembrandt und seine Zeitgenossen von Wilhelm Bode. Charakterbilder der großen Meister der holländischen und vlämischen Malerschule im XVII. Jahrh. E. A. Seemann, Leipzig 1906. (Preis in Kartonband 6 Mk.)

Auf dem Gebiete der früh- und spätmittelalterlichen Malerei und Plastik nicht nur Italiens und Deutschlands einer der ersten Forscher, mit den Teppichen des Orients vertraut wie Wenige, in der Geschichte des Kunstgewerbes durchaus bewandert, hat Bode wie in seinen langjährigen umfassenden Studien so in seinen unvergleichlichen musealen Erwerbungen den holländischen und vlämischen Malerkoryphäen des XVII. Jahrh. seine Hauptaufmerksamkeit von jeher zugewandt. — Rembrandt ist sein Lieblingsmeister und im Zusammenhang mit ihm hat er die Entwickelungsgeschichte der zeitgenössischen Maler zum Hauptgegenstande seiner Untersuchungen gemacht, vollkommen vertraut mit der Literatur, noch viel mehr mit den Schöpfungen selber. — Die Ergebnisse dieser durchaus selbständigen, an neuen eigenartigen Gesichtspunkten überreichen Prüfungen sind in dem vorliegenden vornehmen Buche zusammengestellt, das die schärfste Kritik mit der wärmsten Schilderung verbindet, lauter Hymnen und doch keine Übertreibungen. Alles ist beobachtet, gekostet, abgewogen, belegt. — Zuerst wird Rembrandt seiner einzigartigen Wesenheit nach mit glühenden Farben geschildert als ein Heros ohne Gleichen. Dann wird Franz Hals analysiert. Hierauf werden das holländische Sittenbild in seinen Hauptvertretern: den Genremalern Nic. Maas, Vermeer van Delft, P. de Hooch, G. Metsu, Ter Borch, Jan Steen behandelt; die holländische Landschaftsmalerei in den Meistern Herc. Seegers, Jac. van Ruisdael, Hobbema, van der Neer, Cuyp. Potter, van de Velde, Wouverman, endlich das holländische Stilleben, wie de Heem, Kalff, van Beijeren es handhabten. — Mit besonderer Liebe und Sorgfalt ist das Lebenswerk Adriaen Brouwers dargelegt. — Den Epilog bilden Rubens und van Dyck in ihrer Verschiedenartigkeit des Genies und in ihrer Gemeinsamkeit des Schaffens. Was im Anschluß hieran über die Befruchtung der Rubensschen Phantasie durch die zweite jugendfrische Gattin dargelegt wird, läßt den Verfasser erkennen hinsichtlich seiner Quellenannahmen für künstlerische Inspiration. — Die Lektüre des aus dem Vollen schöpfenden, unerschöpflichen Buches, das kernig und geistvoll zugleich ist, darf als ungewöhnlich reiche Belehrung, zugleich als ein seltener ästhetischer Genuß auf das wärmste empfohlen werden. T.

Alfred Gotthold Meyer, Gesammelte Reden und Aufsätze. Eduard Meyer in Berlin W, Potsdamerstr. 27b.

Der im Dezember 1904, kaum vierzig Jahre alt, gestorbene Kunsthistoriker Alfred Gotthold Meyer, begeisterter Schüler und Geistesgenosse Springers, hat eine sehr fruchtbare literarische Tätigkeit von 1890 bis 1904 entfaltet, aus der die „Lombardischen Denkmäler des XIV. Jahrh.", die „Oberitalienische Frührenaissance", die „Geschichte der Möbelformen" sich markieren. Unter seinen zahlreichen Gelegenheitsarbeiten, kleineren Aufsätzen usw. ragen die Baugeschichte der Certona bei Pavia und die verschiedenen Berichte über die Kunst des XIX. Jahrh. hervor, wie sie namentlich der Weltausstellung in Paris (1900), der Architekturausstellung der Stadt Berlin (1901), der Jubiläumsausstellung des Vereins für deutsches Kunstgewerbe in Berlin (1903), dem Deutschen Haus in St. Louis (1904) gewidmet sind. Bei dem großen Interesse, das der wissenschaftlich hochgebildete, praktisch tüchtig geschulte, ideal gestimmte Kunstlehrer namentlich in den letzten Jahren auch an dem zeitgenössischen Kunstschaffen im Sinne seines Zusammenhanges mit der glorreichen Kunstvergangenheit nahm, wäre von dem anregenden unermüdlichen Förderer noch reiche fruchtbare Aussaat zu erwarten gewesen, in Gemeinschaft mit so manchen edlen Freunden, die seinen Tod tief betrauert und dieses literarische Denkmal pietätvoll ihm errichtet haben.

Schnütgen.

Lukas Delmege, Roman von Patrik A. Sheehan. Deutsch von Anton Lohr, III. ungekürzte Auflage. Allgem. Verl. Ges. m. b. H. in München 1906.

Dieser in Bd. XVI Sp. 320 dieser Zeitschrift angezeigte Roman hat durch die Vervollständigung der vorzüglichen Übersetzung, die dadurch an Umfang um ein Fünftel gewonnen hat, eine neue Bedeutung erhalten. — Was an geistreichem, stellenweise frappantem Unterhaltungsstoff beigefügt, was an humoristischen, nicht selten pikanten Wendungen hinzugekommen ist, läßt die Persönlichkeit des so drastisch geschilderten eigenartigen, modernen Seelsorgegeistlichen in einem noch aparteren Lichte erscheinen, so daß für dieses schon vielfach beachtete Lebensbild gesteigertes Interesse zu erwarten ist. B.

INHALT

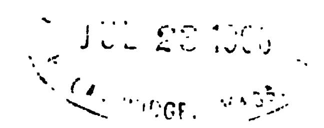
des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben 1. Juni 1906.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN

XIX. JAHRG. HEFT 4.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1906.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

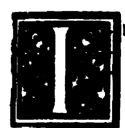
Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.
Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

- Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
- Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
- Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
- Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
- Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
- Domkapitular Dr. A. BERTRAM (HILDESHEIM).
- Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
- Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).
- Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
- Professor W. EFFMANN (BONN-KESSENICH).
- Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
- Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
- Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
- Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
- Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
- Baumeister W. LUDOWIGS (BONN-KESSENICH).
- Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
- Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
- Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
- Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
- Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
- Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
- Rentner VAN VLEUTEN (BONN).

Abhandlungen

Der Kruzifixus und die ersten Kreuzigungsdarstellungen.

(Mit 4 Abbildungen.)

In der christlichen Welt ist der Kruzifixus die am meisten wiederholte Darstellung. Das ist begreiflich, da in ihm nicht eigentlich die geschichtliche Tatsache der Hinrichtung Christi durch das Kreuz wiedergegeben werden soll, sondern ein Dogma, und zwar die Hauptlehre der Christen, die Lehre von der Erlösung der Menschen durch den Opfertod des Heilandes. Der Zweck ist weniger didaktisch als liturgisch. Die Darstellung nimmt daher auch teil an der allgemeinen Entwickelung christlicher Darstellungen der bildenden Kunst vom Symbolischen zum Realistischen, ja Naturalistischen.

Da die Gefühlsweise der ersten Christen noch auf heidnischen Anschauungen beruhte, konnte sich ihre Hauptlehre nicht unter dem Bilde eines Gekreuzigten aussprechen. Die Schmach, welche auf der Kreuzesstrafe, der schimpflichsten, am meisten entehrenden Strafe, ruhte, ließ sich damals mit dem Gottesbegriffe noch nicht vereinigen; nur der Abschaum der Menschheit wurde mit dem Kreuzestode bestraft; und dazu gehörten nach antiker Auffassung außer den Sklaven die politischen Verbrecher. Im Altertum war kein größeres Vergehen denn das gegen den Staat denkbar. Nur im Staate und durch den Staat galt der einzelne etwas; ohne ihn galt und vermochte er nichts.

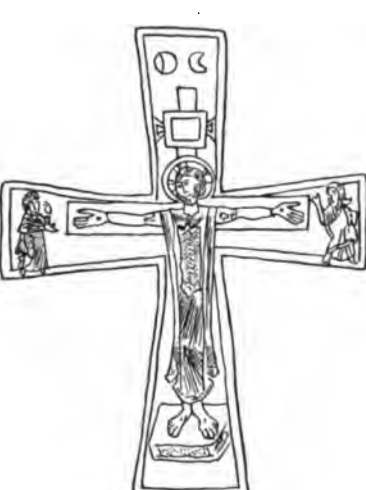
Christus muß als einer der ihrigen gelten. Das jüdische Synedrium, vom Pöbel unterstützt, beschuldigte ihn des Hochverrats. Mit der Anklage, Christus habe sich für den Sohn Gottes ausgegeben, hatte es bei der in Glaubenssachen toleranten römischen Gerichtsbarkeit nichts ausrichten können. Es bezichtigte ihn also, sich auch für den König der Juden ausgegeben zu haben. Und das war ein Grund, ihn schuldig zu sprechen, zumal man der hohen Geistlichkeit, die seine Beseitigung wünschte, somit einen Gefallen tun und sich bei ihr beliebt machen konnte.

Wiewohl nun von vornherein klar war, daß sich in der schauerlichen Hinrichtung Christi am Kreuze das Erlösungswerk vollzogen habe, so sind doch gegen 600 Jahre vergangen, ehe die Erlösungslehre sich unter dem Bilde eines Gekreuzigten ausgesprochen hat, also ehe sich die Anschauungen den alten heidnischen gegenüber so geändert hatten, daß das Gefühl durch eine Kreuzigungsdarstellung für die Hauptlehre der Christen nicht mehr verletzt wurde. Freilich die alte Gefühlsweise wurzelte immer noch zu fest, als daß, selbst nachdem die Kreuzesstrafe dank der Einwirkung des Christentums im V. Jahrh. abgekommen war, schon gleich eine realistische oder gar naturalistische Darstellung des Kruzifixes möglich gewesen wäre.

Möglich war erst eine Darstellung, wie sie jenes Brustkreuz im Domschatze zu Monza zeigt, das Papst Gregor der Große der Longobardenfürstin Theodolinde bei der Geburt ihres Sohnes Adulowald sandte. (Abb. 1.) Auf ihm sieht man den Heiland zwar mit ausgebreiteten Armen am Kreuze, auch sieht man an Händen und Füßen die Nägel, aber das Schauderhafte der Hinrichtung geschichtlich treu wiederzugeben, ist mit Absicht vermieden. Entgegen der Gepflogenheit, die Verurteilten bis auf ein Lendentuch nackt an das Kreuz zu schlagen, trägt Christus ein langes Gewand ohne Ärmel. Er steht mit offenen Augen vor dem Kreuze auf einer verzierten Fußbank, eine Beigabe, wie sie damals üblich war, um Personen von Bedeutung zu kennzeichnen. An den Enden des Querbalkens sind links Maria, rechts Johannes der Täufer klein dargestellt, über dem Kreuze stehen die Himmelszeichen Sonne und Mond. Das alles läßt den Gedanken nicht zu, daß Christus gerade den Tod erleidet. Nichtsdestoweniger wird die Erlösungslehre hier zum erstenmal durch den Kruzifixus wiedergegeben, mag er auch noch symbolisch, ungeschichtlich aufgefaßt sein. Im Laufe der Jahrhunderte verliert sich bekanntlich diese Eigenschaft des Kruzifixes immer mehr; er wird realistischer und in der Spätgotik naturalistisch. Hierauf sowie auf seine Eigenschaften in der Renaissance einzugehen, ist für unseren Zweck nicht nötig.

Es handelt sich vielmehr darum, wie die Erlösungslehre, ehe sie durch den Kruzifixus dargestellt wurde, formal ausgesprochen ist; denn kein Zweifel, daß eine Lehre von solcher Bedeutung sich schon bald nach Christi Tode

nicht nur durch Wort, Schrift und Zeichen, sondern auch mehr oder minder monumental in der bildenden Kunst kund tun mußte. Und das ist geschehen auf die nämliche Art wie im Schrifttume. Typologie und Exegese der Kirchenväter sind voll von Beziehungen auf das Kreuz, enthalten gleichsam versteckte Kreuze; ebenso die ältesten christlichen Kunstdenkmäler und Inschriften. Es waren jene cruces dissimulatae, zu denen auch die verschiedenen Formen des Monogramms Christi gehören, jenes nächstliegenden Zeichens oder Bildes, durch das sich die Person Christi und zugleich das Erlösungswerk dauernd vergegenwärtigen ließ. Hatte sich in den Zeiten, wo die christliche Lehre noch verachtet, unterdrückt und verfolgt wurde, keine deutlichere Darstellung machen lassen, so konnte, als Constantin der Große das Bekenntnis der christlichen Lehre freigab, wenigstens die unversteckte Darstellung des Kreuzes geschehen. Es wurde an ausgezeichneten Stellen des Gotteshauses, wie Altar, Apsis und Triumphbogen angebracht, aber nicht ausgebildet als ein Richtkreuz, sondern als crux gemmata, d. h. mit Edelsteinen und ähnlichem Schmucke reich versehen. So war denn wohl mit unzweifelhafter Deutlichkeit auf die Erlösung hingewiesen, der eigentliche Hinrichtungsakt jedoch nicht gezeigt, sondern nur symbolisch angedeutet.


Abb. 1. Brustkreuz im Domschatze zu Monza.

Mehr erinnerte an den Opfertod Christi das Opferlamm, das sich erst allein, dann mit der Siegesfahne, dann sogar auf dem Altare und zuletzt einen Blutstrahl aus seiner Brust in einen Kelch ergießend dargestellt findet. Man sah also nicht mehr so sehr im Erscheinen und Handeln als im Leiden und in der Aufopferung die Bedeutung des Heilandes. Das besagen auch die Bilder, die ihn nun endlich in Person zeigen. Freilich ist er nicht ans Kreuz geschlagen, sondern er hält es und ist entsprechend der immer noch nicht überwundenen Auffassung heidnischer Göttlichkeit ein junger, blühender, kraftvoller Mann.

Nun war der Schritt zum eigentlichen Kruzifixus, wie ihn das beschriebene Brustkreuz der Theodolinde zeigt, nicht mehr weit, aber er war doch noch unmöglich. Man ersieht das an einem Fläschchen, welches Gregor der Große einige Jahre früher als das Brustkreuz an die longobardische Fürstin gesandt hatte und welches Öl der zu Rom vor den Leibern der Heiligen brennenden Lampen enthielt. (Abb. 2.) Auf dem aus einer Zinnmasse bestehenden Fläschchen ist einerseits oben die Kreuzigung — unten die Auferstehung Christi — unverkennbar, aber noch ganz symbolisierend in feinem Relief wiedergegeben. Ein Kreuz, aber keineswegs ein Richtkreuz, wird auf jeder Seite von einer knieenden Puttenfigur (?) gehalten und als das Christi gekennzeichnet durch das in einem Kreuznimbus über ihm angebrachte Antlitz des Herrn sowie durch die Schächer, die in geschichtlich treuer Weise dargestellt sind. Die Nebenfiguren sowie die Zufügung von Sonne und Mond, die das Himmlische andeuten sollen, sind zu unserem Zwecke weniger von Belang.

Der Schritt zum Kruzifixus, d. h. Christus selber am Kreuze darzustellen, ist indessen auf einem anderen Monzeser Ölfläschchen ähnlicher Art bereits wirklich geschehen. Wie auf dem Brustkreuze hat der Gekreuzigte einen Kreuznimbus und ist bekleidet. Diese Darstellung ist dem Brustkreuze nicht vorangestellt, weil sie später sein kann, sich zeitlich jedenfalls nicht so sicher bestimmen läßt.

Die Reihe der Darstellungen bis zum ersten Kruzifixus, der auf dem Monzeser Brustkreuz eingraviert ist, läßt den Fortschritt erkennen, den die Wiedergabe der Erlösungslehre in der bildenden Kunst bis etwa 600 gemacht hat, nämlich von dem symbolischen Kreuzeszeichen bis zur Wiedergabe des realen Vorganges der Kreuzigung. Auf den Nachweis dieses Fortschrittes kam es uns an. Der noch stark symbolische Charakter des ersten Kruzifixus und die Entwickelung in immer mehr realistischer Weise der späteren Kruzifize können hier übergangen werden.

Gegen das alles würde nichts einzuwenden sein, wenn sich nicht einige Kreuzigungen Christi erhalten hätten, die älter als das

Brustkreuz in Monza und doch realistisch aufgefaßt sind, also dem dargelegten Werdegange zu widersprechen scheinen.

Zuerst kommt der sogenannte Spottkruzifixus des Museo Kircheriano zu Rom in Betracht. Es ist eine rohe Zeichnung etwa aus dem III. Jahrh., eingeritzt in den Putz eines Sklaven- oder Dienergemachs der palatinischen Kaiserpaläste. Sie stellt einen Gekreuzigten mit Esels- oder Pferdekopf dar; ein Mann links daneben steht, eine Hand erhebend, zu ihm in Beziehung. Eine Beischrift lautet: *AΛEXAMENOC* CЄ*BE TE ΘEON* (Alexamenos betet dich Gott an). Trotz dieser Schrift ist die Deutung der Darstellung, z. B. ob es sich nach bisheriger Annahme um eine Verspottung des Christengottes handelt, nicht gewiß. Wir führen dieses frühe Beispiel einer realistisch wiedergegebenen Kreuzigung der Vollständigkeit wegen an, wiewohl es besonderen Wert hier nicht haben kann.

Anders das Relief einer Türfüllung der S. Sabina auf dem Aventin in Rom aus dem V. Jahrh. (Abb. 3.) Es stellt Christus und die Schächer vor der Stadtmauer Jerusalems so gekreuzigt dar, wie wirklich gekreuzigt wurde, alle unbekleidet bis auf ein schmales Lendentuch und an den Füßen ungenagelt. Daß Christus, die Hauptperson, größer als die Schächer gehalten ist, hat keine Bedeutung, da sich darin nur die Gepflogenheit der Verfallszeit römischer Kunst, eine Person hervorzuheben, kenntlich macht. Hätte hier die Hauptlehre der Christen, also der Kruzifixus, dargestellt werden sollen, so wäre das Relief wohl nicht in gleicher Weise behandelt wie die übrigen Türfüllungen, die gleichfalls biblische Szenen wiedergeben, sondern es wäre durch Platz, Größe usw. hervorgehoben und durch Beigaben, die auf einen liturgischen Zweck hindeuten, gekennzeichnet worden. Es ist aber nur die einfache geschichtliche Tatsache in knappster Weise geschichtstreu veranschaulicht, und durch Platz, Einordnung und Behandlung wird dieses Relief gleich denen der übrigen Türfüllungen zu einem Stücke der biblia pauperum, die das Ganze für die Analphabeten bildete.



Abb. 2. Ölfläschchen im Domschatze zu Monza.

Noch weniger zweifelhaft tritt der nicht liturgische Charakter an einem Elfenbeinrelief des V. Jahrh. hervor, welches mit drei anderen einem Kästchen angehört haben wird und sich jetzt im britischen Museum befindet. (Abb. 4.) Der Gekreuzigte ist wiederum bis auf ein schmales Lendentuch nackt, aber durch den Titulus auf einer Platte über seinem Haupte als *REX IVD* (eorum) gekennzeichnet. Auch hier sind die Füße nicht genagelt. Ob die Figur in starker Bewegung unter seiner Linken Longinus, der Speerhalter, sein kann, dem der Speer allerdings jetzt fehlt, sei dahin gestellt, in den beiden Figuren unter seiner Rechten haben wir Johannes den Täufer und Maria zu erblicken. Es ist hier durch Zufügung dieser drei Personen, die bei der Hinrichtung zugegen waren, offenbar eine größere Ausführlichkeit in der Darstellung des Vorganges beabsichtigt. Es ist aber ausgeschlossen, hier an ein liturgisches Bild zu denken, weil ungetrennt von dieser Szene links neben ihr auf derselben Tafel noch das widerliche Bild des Judas Ischariot zu sehen ist, wie er sich an einem Baume erhängt hat, während unter ihm auf dem Boden der Beutel liegt, dem die Silberlinge entrollen. Die Vereinigung dieser Szenen erlaubt nur an eine erzählende, nicht an eine gottesdienstliche Absicht bei der Her-

stellung zu denken, obgleich ein leicht eingeritzter Kreis um den Kopf Christi bereits als auf die Verehrungswürdigkeit des Heilandes hinweisend angesehen werden könnte.

Hat diesen rein geschichtlichen Inhalt auch noch das früheste Kreuzigungsbild, dessen Entstehungsjahr sich erweisen läßt? Es befindet sich als bildliche Beigabe in einer syrischen Handschrift des Klosters Zagba und ist von dem Mönche Rabulas 586 gemalt. Befestigung an das Kreuz durch über die Brust gekreuzte Stricke zeigen, ist Christus mit einem langen, ärmellosen, blauen, vorn von zwei breiten, senkrechten Goldstreifen gezierten Gewande bekleidet und nicht weiter durch Stricke fest gebunden. Ein goldener, blau umränderter Heiligenschein, aber ohne Kreuzverzierung darin, umgibt sein Haupt. Sonne und Mond, die Himmelszeichen, sind über den Kreuzarmen sichtbar. Der Vorgang ist



Abb. 8. Kreuzigung Christi auf einer Türfüllung der St. Sabina zu Rom.

Der Kodex, ein Evangeliarium, bildet jetzt ein wertvolles Stück der Bibliotheca Laurentiana zu Florenz.[1]) Christus, zwischen den Schächern gekreuzigt, ist wie diese auch an den Füßen genagelt. Die Beine aller hängen nebeneinander herab, sind nicht übereinander geschlagen und ohne Unterstützung. Jeder Fuß ist mit einem etwa das Fußgelenk durchdringenden Nagel angeheftet. Aus Händen und Füßen läuft das Blut herab. Während die Schächer bis auf ein Lendentuch nackt sind und eine weitere

[1]) Eine Abbildung kann leider nicht gegeben werden, da der Direktor der Bibliothek weder den Kauf noch die Aufnahme einer Photographie erlauben wollte.

mit einer bis dahin unbekannten Ausführlichkeit und Natürlichkeit wiedergegeben. Daher sind noch zu sehen links (vom Beschauer) unter dem Kreuze der Speerhalter Longinus, auch durch Beischrift gekennzeichnet. Er ist mit einem roten, kurzen Rocke bekleidet, während seine Unterschenkel schwarze Umhüllung zeigen und seine Oberschenkel weiß geblieben, also wohl nackt zu denken sind. Weiter links sieht man in blauem Gewande und mit einem Heiligenscheine gleich dem des Heilandes die Madonna, sich stützend auf den bartlosen Johannes den Täufer in weißem Gewande. Auf der anderen Seite des Kreuzes steht in langem Kleide der Schwammhalter mit einem

Gefäße, und rechts weiterhin sind drei trauernde, verschieden gekleidete Frauen zu sehen, von denen die vordere zum Zeichen der Trauer ihre im Gewande verhüllte Rechte an die Wange legt. Endlich noch die Gruppe der drei Kriegsknechte, die vor dem Kreuze das Gewand Christi durch Moraspiel verlosen. Im einzelnen sei auf die gewiß übliche Befestigung der Kreuze im Boden durch Keile hingewiesen sowie auf die Behandlung des Hintergrundes, der bis an die Querbalken der Schächerkreuze ein gebrochenes Grüngelb, darüber aber blaue Berge und einen weißen Himmel, begrenzt durch einen blaßblauen Streifen, zeigt. Wie der Name des Speerhalters ist auch der Titulus in Schreibschrift beigefügt; ein besonderes Täfelchen dafür fehlt.

Der Maler, zwar im Banne der Zeit einer niedergegangenen Kunst arbeitend, war nicht ohne Begabung. Er hat, wie namentlich die in Schwarz stark gehaltenen Umrißlinien erkennen lassen, alles nur skizzenhaft behandelt, aber durch außerordentlich charakteristische Gesichter und Bewegungen, z. B. des Longinus und der Mora spielenden Kriegsknechte, eine auffallende Lebhaftigkeit und wirkliche Glaubhaftigkeit zu erreichen gewußt.

Das macht diese Kreuzigung in der Hauptsache zu einem geschichtlich erzählenden Bilde; aber unverkennbar wird sein realistischer Eindruck durch die Bekleidung Christi, die Nimben sowie die Beifügung von Sonne und Mond so wesentlich beeinträchtigt, daß es bis zu der symbolischen Auffassung des Monzeser Brustkreuzes kein großer Schritt mehr ist. Es findet um diese Zeit gewissermaßen eine Verschmelzung der historischen mit der symbolischen Darstellung statt, indem man den Heiland, selbst, wo es sich eigentlich nur um die Schilderung der geschichtlichen Tatsache handelte, doch nicht wie einen gewöhnlichen Verbrecher, sondern nur in der Weise bildlich wiederzugeben vermochte, die sich aus der symbolischen zu der des Brustkreuzes der Theodolinde herausgebildet hatte.

Das Ergebnis unserer Betrachtung wäre mithin: das Dogma von der Erlösung ist bis zu den Tagen Gregors des Großen symbolisch auf die Kreuzigung hinweisend, aber eigentlich noch nicht durch diese bezw. durch den Kruzifixus dargestellt. Die älteren Kreuzigungsbilder Christi sind Hinrichtungsszenen, aber keine Kruzifixe; sie erzählen den geschichtlichen Vorgang, haben aber keinen liturgischen Zweck. Die Kreuzigungsdarstellungen nehmen jedoch, als die Kreuzesstrafe im V. Jahrh. abkam, mehr und mehr die Eigenschaften der aus der symbolischen Entwickelung hervorgegangenen Kruzifixe an und verschmelzen um 600 gleichsam mit ihnen. Dadurch wäre den ältesten Darstellungen der Kreuzigung Christi ihr Platz angewiesen, und dieser wäre in bezug auf den Werdegang der Erlösungsdarstellung aus dem Symbolischen zum Realistischen als außerhalb desselben liegend verständlich.



Abb. 4. Elfenbeinrelief im britischen Museum.

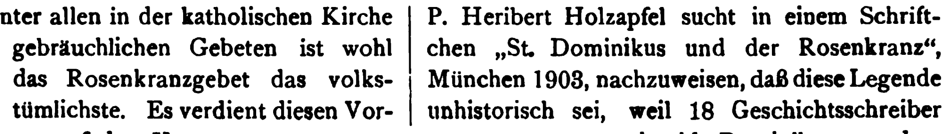
Es ist ein Stück monumentaler Theologie, das sich hier zeigt; ja solche zeigt sich in der Entwickelung des Kruzifixus überhaupt und vielleicht mehr als in der bildlichen Wiedergabe anderer christlicher Vorstellungen und Lehren. Die Kenntnis der verschiedenzeitigen Darstellungen ein und derselben Idee ist gewiß gut, bildend wird aber erst der Gedankengang, der sich daraus erkennen läßt.

Schöneberg bei Berlin. Gustav Schönermark.

Die ältesten Rosenkranzbilder.

(Mit 3 [bezw. 15] Abbildungen.)

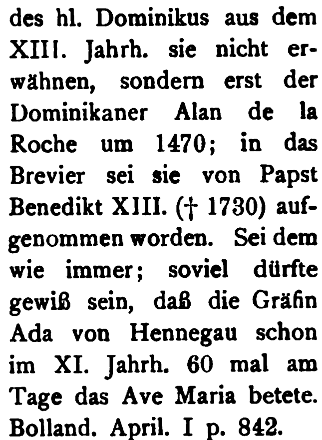




Unter allen in der katholischen Kirche gebräuchlichen Gebeten ist wohl das Rosenkranzgebet das volkstümlichste. Es verdient diesen Vorzug, mag man auf den Ursprung oder auf den Inhalt oder auf die Form das Augenmerk richten. Am meisten ist noch die mittelalterliche Geschichte dieses Gebetes in Dunkel gehüllt. Es sind insbesondere drei Fragen, welche in den letzten Jahrzehnten mehrfach erörtert wurden: 1. Welchen Anteil hat der Ordensstifter Dominikus an der Entwicklung des Rosenkranzes? 2. Seit wann ist es üblich geworden, Geheimnisse aus dem Leben und Leiden Christi in das Ave Maria einzusetzen? 3. Seit welcher Zeit sind bildliche Darstellungen nachweisbar?

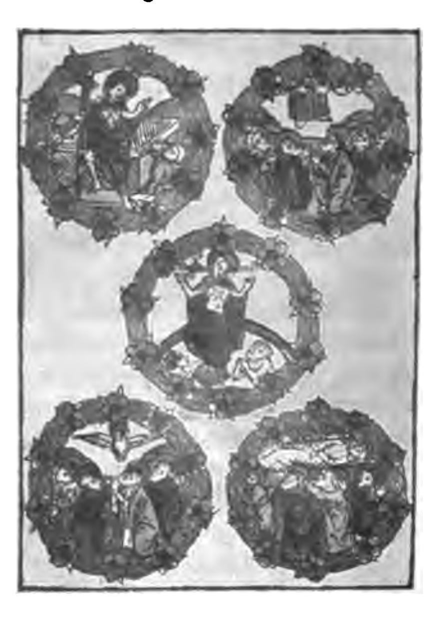


Nach der Legende erschien um 1206 die allerseligste Jungfrau dem hl. Dominikus und übergab ihm einen Rosenkranz. Diese Legende ging auch in das römische Brevier über und findet sich wieder in dem am 5. August 1888 neu revidierten Officium mit dem Bemerken, ut memoriae proditum est. Der Franziskaner P. Heribert Holzapfel sucht in einem Schriftchen „St. Dominikus und der Rosenkranz", München 1903, nachzuweisen, daß diese Legende unhistorisch sei, weil 18 Geschichtsschreiber des hl. Dominikus aus dem XIII. Jahrh. sie nicht erwähnen, sondern erst der Dominikaner Alan de la Roche um 1470; in das Brevier sei sie von Papst Benedikt XIII. († 1730) aufgenommen worden. Sei dem wie immer; soviel dürfte gewiß sein, daß die Gräfin Ada von Hennegau schon im XI. Jahrh. 60 mal am Tage das Ave Maria betete. Bolland. April. I p. 842.



Die zweite Frage nach der Einschaltung der Geheimnisse in die Ave Maria wird nach den neuesten Forschungen einem anderen Dominikus, welcher Mönch in der Karthause St. Alban b. Trier war und 1460 starb, zugeschrieben. Mainzer Katholik 1897 II. S. 346. — Diese 15 Rosenkranzgeheimnisse werden auch in einem splendid ausgestatteten Werke von dem venezianischen Dominikaner Alberto da Castello aus dem Jahre 1521 erwähnt. Der spanische Jurist Martin





von Azpilicunta, genannt Navarrus, setzte sie in die Ave Maria ein nach dem Worte Jesus. So entstand die in Deutschland allgemein übliche Gebetsweise des Rosenkranzes. Neben dieser Gebetsweise herrschte aber bis in die Zeiten des Kardinals Bona (1674) herab noch eine viel ausführlichere, indem zu jedem Ave Maria ein besonderes Geheimnis aus dem Leben Jesu und Maria, also im ganzen 50 beziehungsweise 150 Betrachtungspunkte rezitiert werden mußten. Wer heutzutage glaubt, unser Rosenkranzgebet sei zu einfach und verleite zu Mechanismus, kehre also nur zu der zweiten Betrachtungsweise zurück. Die Einsätze findet er ganz ausführlich in dem lateinischen Büchlein Rosarium sive psalterium B. M. V. Ingolstadt 1603.

Nunmehr ist auch die dritte Frage als gelöst zu betrachten durch Fr. Thomas Esser O. S. D., welcher im letzten Hefte des Mainzer Katholik auf eine Schrift in der Münchener Staatsbibliothek aufmerksam machte. Diese Schrift ist 1483 zu Ulm gedruckt durch Konrad Dinckmut und enthält auf 3 Blättern je 5 Geheimnisse der drei Psalterteile in kolorierten Holzschnitten. Es mögen hier die Geheimnisse des freudenreichen, schmerzhaften und glorreichen Rosenkranzes nach Originalphotographie wiedergegeben werden. Die Bilder der Holzschnitte sind von einer nicht ungeschickten Hand in der Strichmanier gezeichnet und verraten in den brüchigen Falten der Gewänder noch deutliche Spuren der Gotik. Der Druck ist in Schwarz ausgeführt und durch Farben in Rot, Grün, Gelb handwerksmäßig illustriert. Diese Farben erinnern noch an die Malerschulen, welche gegen Ende des XV. Jahrh. in Ulm und Augsburg bestanden. Da sie nicht selten die Konturen überschreiten, so erhalten die Bilder, insbesondere die Kränze, den Charakter kindlicher Kolorierungsversuche.

München. Andreas Schmid.

Über die Emporen in christlichen Kirchen der ersten acht Jahrhunderte.



Seit den ältesten Zeiten bestand das Wohnhaus im Orient aus zwei Teilen, wovon der eine, meist ein oberes Stockwerk bildend, die Frauen beherbergte. Im Hauran in Syrien wurden in den Wänden einzelner solcher Häuser Öffnungen vorgefunden, durch welche bei gemeinschaftlichen Freudenfesten wie beim gemeinschaftlichen Gebet die weiblichen Hausbewohner, welche sich nicht unter die Menge begeben durften, in einen Raum hinabsehen konnten, der die Höhe beider Stockwerke hatte und in welchem Gäste oder Geschäftsfreunde empfangen wurden. Auf diese aus klassischer Zeit erhaltene Einrichtung will Essenwein die Keime der Frauengalerien in der christlichen Kirche zurückführen.[1]) Näher liegt es freilich, daß die orientalische Sitte, die Frauen vom Verkehr mit der Männerwelt abzuschließen, für sich allein schon Veranlassung gab, das Verlangen, welches da und dort an das Programm des Hauses gestellt wurde, auch an dasjenige der Kirche zu stellen. —

Die Forderung der Geschlechtertrennung, welche in den Synagogen von jeher Sitte war, indem die Frauen erhöht, die Männer unten standen,[2]) dürfte in der christlichen Kirche umso frühzeitiger erhoben worden sein, als sie in den apostolischen Satzungen geradezu vorgeschrieben wird.[3]) Zuverlässiges darüber zu ermitteln, ob man sich in der ersten Zeit des Christentums etwa damit begnügte, diese Trennung in der Weise durchzuführen, daß der männliche Teil die eine, der weibliche die andere Hälfte des Kirchenschiffes einnahm, weil die der forensischen Basilikenanlage im allgemeinen geläufige Anordnung der Langseitenemporen[4]) ursprünglich der ecclesialen, wie manche meinen, fremd gewesen ist,[5]) dürfte wohl deshalb kaum gelingen, weil uns Bauten aus ältester Zeit nicht bekannt sind.[6]) Sicher dagegen ist, daß bereits im Laufe des VI. Jahrh.

---

[1]) Vgl. Essenwein Aug., »Handbuch d. Architektur« (Darmstadt 1886) S. 23.

[2]) Vgl. Kreuser J., »Wiederum christl. Kirchenbau« I. Bd. (Brixen 1868) S. 108.

[3]) Vgl. ebendas. — Krauß Frz. X., »Gesch. d. christl. Kunst« II. Bd. (Freiburg i. Breisgau 1896) S. 295 u. Otte H., »Handbch. d. kirchl. Kunstarchäol.« usw. 2. umgearb. Aufl. (Leipzig 1854) S. 15.

[4]) Vgl. Springer A. H., »Die Bauk. d. christl. Mittelalters« (Bonn 1854) S. 20.

[5]) Vgl. Dehio G. u. Bezold G. v., »Die kirchl. Bauk. d. Abendl. Histor. u. system. dargest.« I. Bd. (Stuttgart 1892) S. 107.

[6]) Vgl. Essenwein S. 46.

in der Bausitte der griechischen Kirche die Emporen zur Regel wurden.[7]) Wie demnach im Orient Lehrende und Lernende, Priester und Laien durch Erhöhung des Platzes und durch Schranken in der Kirche geschieden waren und eine Scheidewand wieder die hohe und niedere Geistlichkeit, den Priester vom Gehilfen und Diener trennte, so die Emporen — die Geschlechter.[8])

Der Aufenthalt der Frauen wurde Gynaikonitis genannt. Zu beiden Seiten des Schiffes waren diese erhöhten Galerien angebracht, unter denen sich somit die Seitenhallen, die Portiken oder Aulen des Schiffes bildeten.

Die Öffnungen dieses Frauenchores nach dem Schiffe zu waren mit Brüstungen versehen und Wendeltreppen (cochleae) mit gesonderten Zugängen von außen führten zu demselben hinauf.

Was nun das neue Baumotiv der Empore in Langhausbauten im Orient betrifft so nimmt es Essenwein[9]) für die Johanniskirche in Konstantinopel als ursprünglich vorhanden an und die jedenfalls nur wenig jüngere dreischiffige Langanlage in Salonichi (Thessalonich), seit der türkischen Eroberung als Moschee den Namen Eski Djuma führend, hat wie die noch existierende Kirche der heiligen Irene zu Konstantinopel[10]) über den Seitenschiffen und dem Narthex Emporen.[11])

Für die Apostelkirche und für die Kirche der Deipara (Gottgeborenen) ad Blachernas dortselbst, wovon jetzt kein Überrest mehr vorhanden ist, die aber Prokopius in einer Weise beschrieb, daß daraus die konstruktive Gestalt mit Sicherheit hergestellt werden kann, glaubt Hübsch[12]) doppelgeschossige Abseiten vorauszusetzen zu dürfen. — Ein basilikenähnlicher christlicher Bau aus älterer Zeit zu El Hayz in der kleinen Oase der lybischen Wüste soll Galerien über den gewölbten Seitenschiffen gehabt haben.[13]) Von den ebenfalls oblongen, gewölbten, zum Teil schon vor 50 Jahren verfallenen Kirchen bei Cassaba und Ancyra, die nach Texiers Untersuchung Emporen hatten, wird vermutet, daß sie noch der altchristlichen Periode angehören.[14]) — Ähnlich liegen die Verhältnisse bei der konstantinischen Basilika am heiligen Grabe zu Jerusalem.[15]) Nach vielen darüber hingegangenen Zerstörungen, späteren Wiederherstellungen und Abänderungen ist zwar fast keine Spur mehr von der ursprünglichen Anlage vorhanden; allein die davon hinterlassene, wenn auch teils lückenhafte, teils euphemistische Beschreibung eines Zeitgenossen, des Eusebius, setzt uns in den Stand, uns diese merkwürdige Basilika wenigstens in ihrer Hauptgestalt vorzustellen: Es war ein fünfschiffiger Langhausbau mit Abseiten. — Eine Kirche mit Emporen ließ ferner der Bischof Marcianus zu Gaza unter der Regierung Justinians erbauen; denn Coricius sagt in seiner in der Kirche bei ihrer Einweihung gehaltenen Rede unter anderem: „.... Damit nicht die Schar der Frauen sich unter die Männer mische, obgleich der untere Raum hinreichend Platz für beide gewährte, hast Du einen doppelten Frauenplatz (Gynaikonitis) herrichten lassen, von gleicher Länge mit den beiden unteren Hallen........“[16])

Als das früheste datierte Beispiel einer doppelgeschossigen Kirchenanlage und wahrscheinlich als das früheste im Occident überhaupt gilt S. Lorenzo fuori le mura,[17]) dann folgt S. Agnese f. l. m., beide in Rom und ähnlich disponiert.[18]) — Weitere teils ganz, teils in Spuren vorhandene Emporen sind in S. Pietro in vincoli, in S. Quattro Coronati zu Rom und in Sta. Maria

---

7) Vgl. Dehio u. v. Bezold S. 107.

8) Vgl. Kreuser S. 108.

9) Essenwein (S. 49) schließt a. d. weiten Stellg. d. Säulen, daß d. Anl. einheitl. s, also nicht, wie man vermuten könnte, einer späteren Zeit ang. — Vgl. auch Krauß. II. Bd. S. 292.

10) Essenwein (S. 47 Fig. 52, 53, 54) teilt sie nach den Formen dem Schlusse des V., höchstens dem Beginn d. VI. Jahrh. zu.

11) Vgl. Hübsch H., »Die altchristl. Kirchen nach den Baudenkm. u. älteren Beschrbgn.« usw. (Karlsruhe 1862 bis 1863) S. 81. Pl. V Fig 8 u. 9, Pl. XXXIII Fig. 4.

12) Vgl. ebendas. S. 78 u. 79. Pl. XXXII Fig. 5 bis 9 u. Pl. XXXIII. 1 perspekt. Ans. d. Inneren.

13) Vgl. Jakob G., »Die Kunst im Dienste der Kirche«. 4. verb. Aufl. (Landshut 1885) S. 37

14) Vgl. Hübsch S. 81 Pl. XXXII Fig. 3 u. 4 u. Pl. XXXV Fig. 4 bis 6 (»Texier in s. Werken über Kleinasien«).

15) Vgl. ebendas. S. 73; Pl. 31 Fig. 1 u. 2.

16) Vgl. ebendas. S. 84.

17) Erb. v. Papst Pelagius II. in d. Jahren 578 bis 590. Vgl. Hübsch S. 38 Pl. XVII.

18) Bei Hübsch Pl. XXXVII Fig. 4 bis 10 u. S. 89; dort auch näheres über Erbauungszeit und Zeitstellg. des Vorhandenen.

maggiore zu Capua.[19]) Als eine Nachwirkung der doppelgeschossigen forensen Basiliken wird es betrachtet, wenn wir dem nämlichen Motiv in S. Nereo ed Achilleo begegnen.[20]) Wie Hübsch meist optimistischen Anschauungen zuneigt, so kommt er auch bei der Basilica Sessoriana (Sta. Croce in Gerusalemme) — eine der sieben Hauptkirchen der ewigen Stadt (una ex septem) — über deren ursprüngliche Gestalt noch abweichende Ansichten herrschen, zu dem Schluß, daß schon bei der ersten Kirchenanlage zwei Säulenreihen und darüber natürlicherweise eine zweite Säulenordnung eingestellt worden seien, gerade so wie in der älteren Anlage von S. Lorenzo f. l. m., daß also die ursprüngliche Kirche, um mehr Platz zu gewinnen, Seitenemporen gehabt habe.[21]) — In Rom finden sich bei einzelnen Basiliken an der Eingangsseite, aber auch im Querschiff vereinzelte kurze Emporen. — „Die Schwierigkeit genauer Datierung der Einzelteile jener Bauwerke macht es fast unmöglich," sagt dazu Essenwein[22]), „die Entstehungszeit gerade solcher Queremporen festzustellen. Man wollte einzelne schon ins IV. Jahrh. setzen, wir haben uns aber bei keiner einzigen überzeugen können, daß die Gründe hiefür zwingend sind, wir müssen daher die Frage offen lassen. Die größeren Emporen, welche über den Seitenschiffen angelegt sind, erscheinen uns samt und sonders unzweifelhaft jünger, z. B. jene von S. Lorenzo." — Damit stimmt überein, was Dehio und v. Bezold[23]) von den Emporen in Rom sagen, nämlich, daß die Periode, in der sich diese Stadt damit befreunden lernte, vom letzten Viertel des VI. bis ins erste des IX. Jahrh. gedauert habe, das ist ungefähr gerade so lange, als die mehr durch die Not barbarischer Angriffe als durch eigene Neigung bestimmte Abhängigkeit des römischen Stuhles vom Kaiserhof in Byzanz. — Außerhalb Roms, in Unteritalien, erbaute und beschrieb Paul von Nola eine jetzt nicht mehr vorhandene Basilika aus antiken Säulen und mit zweistöckigen Abseiten.[24]) — Hübsch vermutet weiterhin in den von Gregor v. Tours beschriebenen beiden altchristlichen Kirchen, nämlich bei der über dem Grabe des heiligen Martinus durch Perpetuus und bei der von Namatius nahe bei Tours erbauten Basilika Emporen.[25]) Schließlich wird von Alkuin berichtet, daß er in seiner Heimat York eine mit „solaria" (Emporen) versehene Kirche erbaut habe.[26])

Von Zentralbauten mit Emporen ist zunächst im Orient die Kirche zu Neocaesarea zu nennen.[27]) Daß der Umgang nicht bloß einstöckig war, sondern daß wenigstens zwei Säulenstellungen übereinander um den Mittelraum liefen, will man erstens schon aus der Analogie mit anderen größeren Kirchen von konzentrischem Grundplan schließen, zweitens daraus, daß von dem Bischof Nonnus († 374) von „Umgängen", sowie von „Säulen und Hallen durch Decken sich in die Höhe hebend" gesprochen wird. Schließlich deutet Hübsch die in der Beschreibung erwähnten mancherlei Gurten auf eine mehrstöckige Anordnung.

Bei der Beschreibung der Kirche des heiligen Michael am Anaplus zu Konstantinopel versteht der eben genannte Autor unter dem Ausdruck „schwebende Hallen" nichts anderes als die oberen Abseiten, deren Säulen auf denjenigen der unteren Abseiten standen.[28]) In der Hagia Sophia zu Konstantinopel setzt sich das Gynaeceum über den Narthex fort und verbindet auf diese Weise die beiden Seitenteile,[29]) wie überhaupt in Zentralbauten vielfach, so z. B. in der Kirche der heiligen Sergius und Bacchus in der vormaligen oströmischen Metro-

[19]) Vgl Dehio u. v. Bezold S. 108.

[20]) Vgl. Krauß II. Bd. S. 292.

[21]) Vgl. Hübsch S. 70 Pl. XXX Fig. 3 u. Pl. IV; dort auch näheres über Entstehg. u. Renovationen.

[22]) Vgl. Essenwein S. 47.

[23]) Vgl. Dehio u. v. Bezold S. 108.

[24]) Vgl. Hübsch S. 26 Anm. 3.

[25]) Vgl. ebendas. S. 108 Pl. XLVII Fig. 6 bis 9; Merimée (vgl. Hübsch Anm. 13) schreibt die zuletzt genannte Kirche dem XI Jahrh. zu.

[26]) Vgl. Dehio u. v. Bezold S. 192. Verf. setzt diese Kirche unter die Langhausbauten auf Grund der Mitteilungen Lützows S. 321 u. Winkles', »Architectural and Picturesque Illustrations of the Cathedral Churches of Engl. and Wales«, Vol. I; (London 1836) S. 41; Dehio u. v. Bezold S. 192 sowie Schnaase (Bd. III S. 525) stimmen bei. Vgl. dagegen Bock C. P., »Beil. z. Freiburger Kirchenbl.«, Nr 9 v. Sept. 1862.

[27]) Vgl. Hübsch S. 44, 45 u. 76. — Rahn J. R, »Über d. Ursp. u. d. Entwicklg. d. christl. Zentral- u. Kuppelb.« (Leipzig 1866) S. 38 u. 49.

[28]) Vgl. Hübsch S. 82 Pl. XXXV Fig. 1 bis 3.

[29]) Vgl. Lützow F. A. v., »Die Meisterw. d. Kirchenbauk.« 2. verb. u. st. verm. Aufl. (Leipzig 1871) S. 26.

pole, die Emporen nur durch das Altarhaus unterbrochen werden. — Weiterhin glaubt de Vogüé nicht fehl zu gehen, wenn er vermutet, daß die Kirche zu Bosrah Emporen gehabt habe.[30]) De Vogüés Annahme steht freilich in Widerspruch mit der anderer Schriftsteller, wonach Galerien in Syrien ganz gefehlt hätten.[31]) Die Kirchen zu Nicomedia und Antiochien hatten nach der Beschreibung des Eusebius eine ausnehmende Höhe, waren also wohl mit Hauptkuppeln versehen, die von zweistöckigen Abseiten umgeben wurden.[32])

Ebenso war jedenfalls der sich dem basilikalen Teile anschließende Rundbau der Heiliggrabkirche zu Jerusalem gestaltet.[33]) — Wenn auch der Bautypus Ravennas, sonst so sorgfältig mit griechischen Ingredienzien durchsetzt, die Emporen nicht adoptiert hat, so fehlen sie doch nicht in der prächtigen Grabkirche S. Vitale, wo der ganze Bau mit Ausnahme der Chornische zweigeschossig ist.[34]) In Mailand hat die südlich von S. Lorenzo gelegene, noch vollständig erhaltene Kapelle San Aquilino, die mutmaßlich das zur Hauptkirche gehörige Baptisterium war, im zweiten Geschoß einen den Mittelraum umgebenden Umgang.[35]) Ebenso verhielt es sich mit dem in Ruinen liegenden Baptisterium zu Aquileja, welches Hübsch noch für vormittelalterlich hält.[36]) — Ist San Giovanni in fonte in Florenz, über dessen Entstehungszeit urkundliche Nachrichten noch nicht aufgefunden worden sind, wirklich ein vormittelalterlicher Bau, so muß er auch hier genannt werden.[37])

Rahn[38]) spricht ferner von einem zweigeschossigen Umgang in S. Sepolcro bei St. Stefano zu Bologna[39]) und selbstverständlich befand sich ein solcher und zwar ringsumlaufend nach dem Vorgang der heiligen Grabkirche in San Tomaso in Almenno.[40]) — Unter der Voraussetzung, daß die Gründung der ehemals an der Ostseite der St. Cassius- oder Münsterkirche in Bonn a. Rh. gelegenen St. Martinskirche wirklich vor die hier festgesetzte Zeitschranke fällt, muß auch dieser Bau aufgezählt werden.[41]) Denn bei Hüffer heißt es: „Oberhalb des gewölbten Ganges war eine Emporkirche. Durch kleine Bogen, die zu zwei und zwei mit einem Säulchen in der Mitte über den Säulenstellungen angebracht waren, sah man von da in den mittleren Raum hinab. Die Stiege zu der Emporkirche befand sich am Eingang der Halbkuppel, in welcher ostwärts der Altar stand." — Zwar als letzter, doch nicht als geringster Bau ist das karolingische Münster (Pfalzkapelle) zu Aachen zu nennen, dessen nahe Vollendung Alkuin in einem Brief vom Jahre 797 erwähnt.[42]) Die Emporen waren

[30]) Vgl. Vogüé M. de, »Syrie centrale etc.« T. prem. et tome sec. (Paris 1865 bis 1877) p. 392; Restaur. u. Durchschn. d. Kathedr. v. Bosrah Pl. 18 S. 64. — Lübke W., »Gesch. d. Archit.« 3 verm. Aufl. (Leipzig 1865) S. 245 setzt diesen Bau ins Jahr 512. — Vgl. auch Dehio u. v. Bezold S. 35.

[31]) Vgl. Krauß, I. Bd. S. 292.

[32]) Vgl. Hübsch S. 76; — Vogüé S. 13; — Krauß, I. Bd. S. 363; — Schnaase C., »Gesch. d. bild. K.«, III. Bd. (Düsseldorf 1869) S. 24; — Förster E, »Gesch. d. ital. K.« I. Bd. (Leipzig 1869) S. 103; — Müller K. Otfr., »Kunstarch. Werke« V. Bd. (Berlin 1873) S. 103; — v. Quast, »Die altchristl. Bauw. v. Ravenna v. V. bis IX. Jahrh.« (Berlin 1842) S. 30.

[33]) Vgl. Dehio u. v. Bezold S. 35. Daselbst „rohe" Planskizze. — Krauß, I. Bd. S. 366.

[34]) Vgl. Dehio u. v. Bezold S. 28; — Krauß, I. Bd. S. 358; — v. Quast S. 49.

[35]) Hübsch (S. 122 Pl. XIII Fig. 2 u. 6) schreibt diese Kapelle dem VI. Jahrh. zu — Vgl. Rahn S. 57; — Förster S. 128; — v. Reber, »Kunstgesch. d. Mittel.« S. 147.

[36]) Vgl. Hübsch S. 27 Anm. 3 Pl. III Fig. 1 u. Pl. IV Fig. 10.

[37]) Vgl. ebendas. S. 43 u. 44; — Vgl. auch Kugler Frz., »Handbch. d. Kunstgesch.« (Stuttgart 1842) S. 434 § 2.

[38]) Vgl. Rahn S. 153.

[39]) Vgl. Osten Friedr. Taf. 37 u. 38; — Rahn S. 153; — Unger, »Über die christl. Rund- und Oktogonbauten« (Jahrb. d. V. v. Altertumsfrd. im Rheinl.) Heft 41 v. J. 1866 S. 37. — Vgl. Dehio u. v. Bezold S. 544.

[40]) Osten Friedr. (»Die Bauwerke in der Lombardei vom VII. bis zum XIV. Jahrh.« Darmstadt Taf. 43, 44 u. 45) ist im Zweifel, welcher Zeit er diesen Bau zuschreiben soll, der Longobardenzeit oder mit Lupi d. Frankenzeit, keinesf. jed. wie Sacchi d. ersten vier christl. Jahrh. — Dartein F. de (»Etude sur l'archit. lombarde et sur les orig etc.« Paris 1865 bis 1882 S. 387 bis 394) dehnt die Erbauungszt. bis auf d. XII. Jahrh. aus. — Agincourt S. de (»Hist. of Art by its monum. etc.« Vol. I Archit. London 1847 S. 24 Fig. 16 u. 17) spricht v. VI, VII. u. VIII. Jahrh.

[41]) Vgl. Hüffer Herm., »Die alte Martinskirche in Bonn u. ihre Zerstörung« (Jahrb. d. Ver. v. Altertumsfrd. im Rheinl.) Heft 38 v. J. 1864 S. 149. — Vgl. Rahn S. 155; — Agincourt Taf. 8; — Boisserée S, »Denkmale der Bauk. vom VII. bis XIII Jahrh. am Niederrhein«. 2. mit Zus. vers. Ausg. (München 1844) S. 1 u. 2.

[42]) Vgl. Haagen Friedr., »Gesch. Aachens v. s. Anf. bis z. Ausgg. d. sächs. Kaiserh.« (1024)

hier ursprünglich, ehe die Orgel im Osten dazwischen angebracht wurde, auch an der Chorseite nicht unterbrochen.

Nach Vorliegendem ist zur Genüge der Beweis erbracht, daß die Emporen oder Obergeschosse in vorkarolingischer Zeit den gottesdienstlichen Räumen weder im Morgenland[43]) noch im Abendland gefehlt haben. Die Geschlechtertrennung hatte man anfänglich damit angestrebt, die Raumbeschaffung wurde damit ohne weiteres erfreulicherweise erreicht und ein weiterer Zweck, nämlich die Ständetrennung, konnte allenfalls damit verknüpft werden.

Dieser mehrfache Zweck der Emporen gab Veranlassung, daß die Aachener Pfalzkapelle von der Streitfrage über Doppelkapellen berührt wurde. Simson hat eben in der Anlage der dortigen Empore nichts anderes als eine konsequentere Durchbildung des byzantinischen Elementes der Galerien erblickt.[44]) Richtig ist nun wohl, daß die Definition der Doppelkapelle von Weingärtner[45]) — „zwei übereinander befindliche, kapellenartige Räume, von denen der untere jederzeit massiger, schwerer und gedrückter gehalten, weniger zierlich gegliedert, weniger ausgeschmückt ist als der obere, der in leichteren Verhältnissen freier und höher aufsteigt" — im großen und ganzen für die Aachener Pfalzkapelle in Anspruch genommen werden darf. Trotzdem wird man sich der Argumentation Simsons, der jene Kapelle als Doppelkapelle behandelt wissen möchte,[46]) verschließen und Weingärtner beistimmen müssen, welcher betont, daß der Unterschied zwischen der 3—4 Fuß großen Öffnung der Doppelkapellen und dem freien Mittelraum des Aachener Münsters — Breite des Oktogons von Pfeiler zu Pfeiler 14,45 *m* — denn doch ein zu gewaltiger wäre.[47]) Dagegen hat Simson recht, wenn er als Veranlassung zur Einrichtung des Aachener wie überhaupt des in abendländischen Kirchenbauten vielfach vorkommenden Obergeschosses die Ständetrennung bezeichnet. Dieses diente in Aachen tatsächlich dem kaiserlichen Hof, — Kaiser Karl der Große übte seine Privatandacht in der kaiserlichen Loggia daneben aus — während das Untergeschoß, die Unterkirche, dem damals nicht sehr zahlreichen Volke eingeräumt war.[48])

So war also durch die eine Bestimmung als Grabkirche die zentrale Plananlage,[49]) durch die andere als Hofkirche das Emporgeschoß oder die Oberkirche der Aachener Pfalzkapelle bedingt.

Regensburg. Heinrich Bogner.

S. 87. — Vgl. auch »Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V.« VIII. Bd. (1886) S. 15.

[43]) Bei den Kirchen zu Derbe und Hierapolis nimmt Hübsch (vgl. S. 83 Pl. XXXV Fig. 5 bis 10) keine oberen Geschosse (Emporen) an, da keine Treppen zu finden waren.

[44]) Vgl. Weingärtner W., »System d. christl. Turmbaues« (Göttingen 1860) S. 17.

[45]) Vgl. ebendas. S. 1.

[46]) Vgl. ebendas. S. 17 (Simson, »Die Doppelkapelle zu Schwarz-Rheindorf« S. 47).

[47]) Vgl. Rhoen, »Die Kapelle d. karol. Pfalz z. Aachen«, Zeitschr. d Aach. Gesch.-V. VIII. Bd. (1886) S. 16.

[48]) Vgl. Dehio u. v. Bezold S. 152; — v. Reber, »Kunstgesch. d. Mittelalters« (Leipzig 1886) S. 192.

[49]) Vgl. »Die Bedeutung des Aachener Oktogons als Zentralbau« vom Verfasser (»Archiv für christl. Kunst,« Nr. 1 und 2 1906 Ravensburg).

Eine alte Kopie des Gnadenbildes in der Franziskanerkirche zu Werl.

(Mit Abbildung.)



In der Franziskanerkirche zu Werl i. W. befindet sich eine als Gnadenbild hochverehrte Muttergottesstatuette. Maria sitzt auf einem mit hoher Rücklehne und Seitenlehnen versehenen Thronsessel, dessen Untersatz vorn einen Halbkreis bildet. Füße und Lehnen des Sessels bestehen aus runden, mit länglichen, flachrunden Knäufen geschmückte Pfosten. Maria hat leicht gewelltes Haar und trägt ein Oberkleid mit lang herabfallenden Schleppärmeln. Ihre Vorderarme sind horizontal nach vorn ausgestreckt, die Hände, deren Handflächen dem Beschauer zugewandt sind, stehen senkrecht. In der rechten Hand trägt Maria zwischen Daumen und Zeigefinger einen Apfel. Um den Kopfdurchlaß des Oberkleides zieht sich ein breiter Besatz, der vorn eine kurze Strecke über die Brust herabsteigt.

Das Jesuskind sitzt mitten auf dem Schoße Marias. Es trägt ein bis zu den Füßen reichendes Röckchen und hat die Beine kreuzweise

übereinander gelegt, so daß die Zehenspitzen der Füße einander zugekehrt sind. Mit der Linken hält es ein auf dem Knie ruhendes Buch, die Rechte hat es zum Segen erhoben.

Die Statuette hat eine Höhe von 80 cm und entstammt, wie ihr Stil und die Eigentümlichkeiten der Gewandung bekunden, etwa aus der Mitte des XIII. Jahrh. Es soll sich ursprünglich in der Kirche zu Girkhausen bei Berleburg befunden haben, von wo es dann in die Wiesenkirche zu Soest gekommen wäre. Hier stand es in einer noch auf dem Chor befindlichen Nische und genoß große Verehrung. Alljährlich wurde es in feierlicher Prozession über den sog. Liebfrauenweg durch die Fluren von Soest getragen. Seitdem aber die Reformation um 1530 daselbst eingeführt wurde, erlosch dieser Brauch wie überhaupt die Verehrung des Bildes, das nun in einer dunklen Nische der Kirche verschlossen gehalten wurde. So blieb es, bis 1661 der Kurfürst von Köln, Max Heinrich, die Statuette vom Magistrat zur Genugtuung für einen von Soester Bürgern auf kurfürstlichem Gebiet verübten Jagdfrevel verlangte und erhielt, worauf er sie nach Werl in die Kirche der Kapuziner, jetzt Franziskaner, übertragen ließ.[1])



Dieses Soest-Werler Gnadenbild hat jüngst in den »Bau- und Kunstdenkmälern des Kreises Soest« auf Grund einer Aufnahme des Herrn Provinzial-Konservators Ludorff eine vorzügliche Wiedergabe gefunden,[2]) ich aber bin in der Lage, hier eine interessante alte Kopie des Bildes, die sich früher in meinem Besitz befand, zur Abbildung zu bringen, nachdem ich aus der Ludorffschen Reproduktion des Werler Bildes ersehen habe, welche Bewandtnis es mit derselben hat.

Ich erhielt die fragliche Kopie vor etwa 24 Jahren von der damaligen Oberin des katholischen Krankenhauses zu Wipperfürth aus Dankbarkeit für manche demselben geleistete Dienste. Wie sie in den Besitz des Hospitals gelangte, ist mir unbekannt. Wahrscheinlich gelangte sie in dasselbe mit der übrigen Nachlassenschaft eines ihm überwiesenen und darin verstorbenen Insassen, doch konnte ich darüber nichts näheres in Erfahrung bringen.

Als das Bild, das ca. 40 cm hoch ist, also die halbe Größe des Werler Originals hat, in meine Hände kam, war es mit einer dicken Schicht weißen Lacks bedeckt, nach dessen Entfernung die ursprüngliche Polychromie, wenngleich nur mangelhaft erhalten, zum Vorschein kam. Sie war auf kräftig aufgetragenem Kreidegrund unter reichlicher Anwendung von Glanzgold in Temperafarbe ausgeführt und fast politurartig glatt. Das Untergewand war von hochroter Farbe; das grünlichblaue Obergewand war mit einem zierlichen goldenen Streumüsterchen — irre ich nicht, Rosettchen — geschmückt. Leider entfernte der Maler, dem ich die Statuette zur Restauration übergab, den ursprünglichen Kreidegrund. Dabei ergab sich, daß das Bild ziemlich unfertig aus der Hand des Schnitzers hervorgegangen war und erst nach Auftragen der Kreide seine letzte Vollendung erhalten hatte. Darum wurde denn auch durch den neuen Kreideüberzug der Charakter der Gesichtszüge Marias und des Jesuskindes einigermaßen entstellt. Die Köpfe waren ursprünglich entschieden edler und zugleich charakteristischer als sie es durch die Restauration wurden. Eine Frucht dieser Restauration ist auch die jetzige Stillosigkeit der Kronen. Vorher hatten die einzelnen Zacken die Form derber dreilappiger Blätter, wie die Krone des Jesuskindes noch einigermaßen erkennen läßt. Gestehen muß ich aber, daß diese Änderung der Kronen auf meine eigene Rechnung fällt.

Das Bild befindet sich gegenwärtig wieder im katholischen Krankenhaus zu Wipperfürth. Daß sie wirklich eine Kopie der Werler

[1]) »Bau- und Kunstdenkmäler Westfalens, Kreis Soest« (Münster 1905), S. 161, Anm. 1.

[2]) Ebendort, Tafel 153,2.

Statuette ist, daran besteht, wie ein Vergleich der Abbildung der Wipperfürther mit derjenigen der Werler beweist, kein Zweifel. Alle Eigentümlichkeiten dieses letzteren kehren auch bei dem Wipperfürther Bild wieder, der Thronsessel mit seinen Lehnen, das Obergewand Marias, die eigenartige Haltung der Arme und Hände, der Apfel in der Rechten, das Jesuskind mitten vor Maria, die gekreuzten Beine des Kindes, die zum Segen erhobene Rechte, das Buch auf dem linken Knie, nur ist der Stil des Ganzen entsprechend der späteren Entstehungszeit der Kopie ein etwas anderer geworden. Der Kopist hat bei allerTreue den stilistischen Anschauungen seiner Zeit Rechnung getragen. So hat er das Haar kräftiger ausgebildet, die Umsäumung des Kopfdurchlasses am Oberkleid Marias, weil außer Mode, fortgelassen, dem Kinde eine Art von Perlenschnur um dem Hals gelegt, die runden Pfosten des Thronsessels in kantige verwandelt und die Falten derber und eckiger herausgebildet. Aber bei allem dem ist die Wipperfürther Statuette unverkennbar eine getreue Nachbildung des älteren Werler, vordem Soester Bildes.

Was die Zeit anlangt, der man die Kopie zuzuschreiben haben wird, so liegt es auf der Hand, daß an eine Entstehung der letzteren zwischen 1530 und 1661 nicht zu denken ist, da damals die Verehrung des Bildes in der Wiesenkirche aufgehört hatte und dieses verschlossen in einem Winkel sein Dasein fristete. Aber auch nach 1661, d. i. nach Übertragung des Originals und nach dem Wiederaufleben der Andacht kann die Wipperfürther Statuette nicht angefertigt sein. Sowohl der Stil des Bildes wie die ursprüngliche Polychromie desselben spricht entschieden gegen eine solche Annahme. Es ist nicht der Stil des Originals, welcher der Nachbildung eignet, sondern ein späterer, jedoch noch gotischer Stilcharakter, eine derartige Umstilisierung ist aber für den Ausgang des XVII. Jahrh. undenkbar. Noch weniger paßte die ursprüngliche Polychromie in diese Zeit. Man wird daher wohl nicht fehlgehen, wenn man die Herstellung der Wipperfürther Statuette in das Ende des XV. oder den Beginn des XVI. Jahrh. setzt.

Übrigens kann ich noch auf eine zweite Kopie des Werler Bildes hinweisen. Als ich vor etlichen Jahren, also ehe ich von der Herkunft des vordem in meinem Besitz befindlichen Bildes etwas wußte, gelegentlich zu Soest war, gewahrte ich zu meiner großen Überraschung in der Wohnung des Küsters von St. Patrokli eine mit der Wipperfürther ganz übereinstimmende Statuette, nur daß diese mir etwas kleiner zu sein schien als ihr Gegenstück zu Wipperfürth. Die Sache erregte mein lebhaftes Interesse, doch konnte ich mir damals die Ähnlichkeit der beiden Bilder nicht genügend deuten. Ob diese zweite Kopie noch vorhanden ist, vermag ich nicht zu sagen.[3])

Luxemburg. Jos. Braun S. J.

[3]) Daß das Kopieren von Gnadenbildern nicht erst der neuesten Zeit angehört, beweisen auch die Nachbildungen des Gnadenbildes von Altötting in dem K. Bayrischen Nationalmuseum zu München. Zahlreich sind auch die Kopien, welche von den Gnadenbildern zu Foy und Scherpenhövel in Belgien im Anfang des XVII. Jahrh. angefertigt und vor allem durch die Bemühungen der Jesuiten weithin verbreitet wurden. Einzelne derselben geben die Originale ziemlich gut wieder, andere aber sind stilistisch so umgestaltet, daß man von ihnen nur mehr auf ein gotisches Original raten kann.

Bücherschau.

Die altchristlichen Skulpturen im Museum der deutschen Nationalstiftung am Campo Santo in Rom, untersucht und veröffentlicht von Dr. Joseph Wittig, Priester der Diözese Breslau, Kaplan am Campo Santo. Festschrift zur Silberhochzeit des deutschen Kaiserpaares, herausgegeben vom Priesterkollegium am Campo Santo. Supplement der Römischen Quartalschrift. Rom 1906. Typographia Polyglotta. In Kommission von Herder in Freiburg. (Preis 15 Mk.)

Daß im Museum des Campo Santo die altchristlichen Gegenstände vorwiegen, hat seinen Grund, wie in den lokalen Verhältnissen so in den Studien und Bestrebungen seiner Hüter. Und daß wiederum in ihm die altchristliche Marmorplastik durch 70 Exemplare vertreten ist, wird verständlich durch den Umstand, daß der Sammeleifer großer auswärtiger Museen, wie privater Liebhaber sich auf solche, zumeist fragmentarische Ausbeute weniger erstreckt. — Um so verdienstvoller ist deren Bergung, zumal wenn sie in das volle Licht gründlicher und geschickter Prüfung gerückt werden, die vorwiegend ikonographischer Art ist. — Von ihr geht die vorliegende Monographie in Folio aus, die von sämtlichem Bildwerk vortreffliche photographische Aufnahmen in hinreichenden Dimensionen bietet und sie nach 5 Gruppen ordnet, näm-

lich I. das Hochzeitsbild und die Hirtenreliefs (1) mit den anderen Hirtenbildern (2—18); II. das Reliefbild einer altchristlichen Familie mit Jonasszenen und die anderen Monumente der Erlösungshoffnung (19) sowie die Jonasszenen (20—32); III. Leben und Wunder Jesu, Opfer und Sakrament (33—52); IV. Apostel, Oranten, Lehrer, Petrustypen (53—54), Petrusszenen (55—65); V. Symbolisches und Ornamentales (66—74). Die Einleitung beschäftigt sich mit der grundlegenden Frage nach der Chronologie und Deutung der altchristlichen Skulpturen, deren Lösung um so dringlicher ist, als die bisher übliche Datierung, die für die Entwicklungsgeschichte der römischen Sarkophagplastik erst das Jahr 325 als Anfang annahm, sehr zweifelhaft ist, und gemäß den, wenngleich nur kombinatorischen Ausführungen des Verfassers, viel früher (vielleicht schon mit dem II. Jahrh.) wird zu beginnen haben. Wie diese chronologischen Untersuchungen noch sehr der Erweiterung und Vertiefung bedürfen, so fast noch mehr die auf die Verschiedenheit der Werkstätten, wie auf den Zusammenhang der einzelnen Sarkophagszenen bezüglichen. — Was dem Verfasser nach diesen Richtungen bei seinen eingehenden ikonographischen, ästhetischen, technischen Studien direkt und auf dem Wege des Vergleichens sich ergeben hat, findet sich in den umfänglichen Beschreibungen der großen und kleinen Bruchstücke niedergelegt, deren Enträtselung ein schweres Stück Arbeit war. Die Wichtigkeit einer solchen Sammlung (die kaum ihr 25jähriges Jubiläum feiern konnte) beweisen die ergebnisreichen Untersuchungen, die zugleich als die Grundlage für weitere Forschungen volle Anerkennung verdienen, mit dem Wunsche, daß die Würdigung der altchristlichen Plastik hinter der ihrer, wohl etwas älteren, aber sonst nicht bedeutenderen Schwester nicht länger mehr zurückbleiben möge. K.

Tapisseries et Sculptures Bruxelloises à l'Exposition d'Art ancien bruxellois organisée à Bruxelles au Cercle artistique et littéraire de Juillet à Octobre 1905, par Joseph Destrée, Conservateur aux Musées Royaux des arts décoratifs et industriels. Librairie nationale d'art et d'histoire, G. van Oest & Cie., Bruxelles 1906. (Preis 75 Francs.)

Die vorigjährige, glänzende, aus den Kreisen der Sachverständigen vielbesuchte Ausstellung in Brüssel entstandener alter Tapisserien und Skulpturen sowie einiger Messinggüsse und Fayencen hat ein ihrer vollauf würdiges Nachspiel erhalten durch dieses ungewöhnlich große und feine Prachtwerk. Dasselbe besteht aus 50 vorzüglichen Lichtdrucken in Großfolio, von denen 4 mit der Hand nach den Originalen koloriert sind. Auf 34 Tafeln sind 31 Tapisserien abgebildet; auf 11 Tafeln 6 Altaraufsätze (mit zum Teil gemalten Flügeln), 14 Einzelgruppen und Figuren in Holz; auf 4 Tafeln: 1 Osterleuchter, 1 Adlerpult, 5 Standfiguren und 1 Epitaph; auf 1 Tafel: Fayencen. Von den ausgestellten Tapisserien ist ungefähr die Hälfte abgebildet, nahezu ein Viertel von den Skulpturen, Metallgegenständen und Fayencen, über die der mit einigen Illustrationen versehene recht gute „Catalogue" nähere Auskunft gab. Sämtliche Aufnahmen lassen nichts zu wünschen übrig, manche sind von einer geradezu frappanten Schärfe. Die 4 kolorierten Tafeln (IX, XIII, XVII, XXI) nach zum Teil golddurchwirkten figurenreichen Erzeugnissen der I. Hälfte des XVI. Jahrh. machen einen so unmittelbaren Eindruck, wie er bei diesen, im Laufe der Zeit farblich verblaßten Wirkereien durch das Reproduktionsverfahren kaum zu erreichen ist, obgleich diese Wiedergabe gefälliger und ansprechender sein würde. Die Handfärbung läßt einige Töne, namentlich Gelb und Grün, sehr frisch erscheinen, mit fast zu starker Wirkung, andere, vornehmlich Braun, zu stumpf, so daß es herausfällt, wo in ihm das Dessin keine rechte Geltung gewinnt. Die oberflächliche Tupfmanier, die an den figurierten Miniaturbörtchen vielleicht nicht recht zu vermeiden war, macht eine zuverlässige Wiedergabe unmöglich. Der etwas nebelhafte Effekt entspricht im ganzen dem jetzigen Totaleindruck der (allmählich etwas verblichenen) Originale, von denen XXI mit der Landschaft am besten getroffen ist. — Die 4 Gruppen, die dem Kunstschaffen der Stadt Brüssel vom Anfange des XV. bis zum Beginn des XVIII. Jahrh. (abgesehen von der Malerei und Spitzenindustrie) ein herrliches Zeugnis ausstellen, sind von Destrée, der mit der Kunstgeschichte, namentlich der gewerblichen, der Niederlande vertraut ist, wie kaum einer, je mit einer Einleitung versehen, die über die Entwicklung der betreffenden Gruppe auf Grund der neuesten Forschungen, an der Hand der aus dem öffentlichen und privaten Besitz geliehenen Objekte sowie unter Bezugnahme auf sonstige Belegstücke eingehend berichtet. Auf diese Weise erhalten die daran anschließenden, zumeist recht gründlichen Beschreibungen der einzelnen Tafeln, ihr höchst dankbares, organisches Leitmotiv. — Überaus glänzend ist die Reihe der aus den bedeutendsten in- und ausländischen Museen wie Privatgalerien zusammengebrachten Tapisserien, die im letzten Jahrzehnt enorme Wertsteigerungen erfahren haben. Mit ihnen ist der Ruhm der Stadt Brüssel gestiegen, die jetzt auf Grund von Vergleichen und Kombinationen auch beansprucht, die Heimstätte zu sein des berühmten Croyschen Epitaphs im Kölner Domschatz aus dem Jahre 1519. — Das in 400 numerierten Exemplaren erschienene Werk gereicht als Denkmal des Strebens und Könnens allen Beteiligten zu hoher Ehre, namentlich auch dem „Comité d'organisation de l'Exposition d'Art ancien bruxellois; Bruxelles, Cercle artistique et littéraire 1906", an dessen Spitze Paul Hymans stand. Schnütgen.

Italienische Forschungen. Herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. I. Band. Bruno Cassirer, Berlin 1906. (Pr. 16 Mk.)

Das Kunsthistorische Institut, das sich unter der Leitung von Prof. Dr. H. Brockhaus als Förderer der Studien tüchtig entwickelt und sehr nützlich macht, beginnt mit diesem 400 Seiten starken, durch 3 vorzügliche Lichtdrucktafeln und 125 Textillustrationen ausgezeichneten Buche in glänzender Weise seine Veröffentlichungen, über das Kunstschaffen des späten Mittelalters und der Frührenaissance in Florenz, Mailand, Venedig, an der Hand der Urkunden und der Werke vielfache Aufklärung gebend. — Über die berühmte Bronzestatue des hl. Matthäus von Ghiberti informiert Privatdozent Dr. Doren auf Grund

des durch Cosimo Medici kontrollierten Aktenbuches, das über die Beziehungen der Künstler zu den Kommissionen überraschende Auskunft gibt. — Umfängliche Notizen über das Leben und Schaffen der Mailänder Architekten und Bildhauer Solari liefert (in italienischer Sprache) der Brera-Direktor Dr. Malaguzzi Valeri, die weithin ausgedehnte Tätigkeit der fruchtbaren Künstler verfolgend und durch 50 Abbildungen erläuternd. — Den Löwenanteil behauptet textlich und illustrativ, wie inhaltlich Dr. G. Ludwig in Venedig, dessen eigenartige Studien über den venezianischen Hausrat zur Zeit der Renaissance und über das Restello als Spiegel- und Toilettenutensilien-Ständer, nach seinem frühzeitigen Tode, Dr. Fritz Rintelen bearbeitet hat. In die Geheimnisse der bislang unbekannten üppigen Hauseinrichtung der Venezianer führen diese Untersuchungen ein, die von den Inventaren der venezianischen Paläste, wie sie in das städtische Archiv zahllos gerettet sind, ausgehend, an den noch erübrigten Resten und an den Zeichnungen untergegangener Belegstücke diese Notizen revidieren und auf dem mühsameren Wege von Kombinationen aller Art zu den wertvollsten Rekonstruktionen und Identifizierungen führen. Als die großartigste derselben erscheint das Restello Catenas mit den Bildern Giovanni Bellinis. Manches andere Schmuck- und Toilettenstück erhält auf diesem Wege seine Deutung und Bedeutung wieder, seine Stelle im Hausrat und in dem ganzen künstlerischen Betrieb der Dogenstadt zur Glanzzeit ihrer Kultur im XV. und XVI. Jahrh. — Dem Verdienst dieses unermüdlichen, erfolgreichen Forschers hat Wilhelm Bode die Krone aufgesetzt durch einen warmen Nachruf. — Glossen und Register erleichtern den Gebrauch des musterhaften Buches. T.

(Hiersemann, kunstgeschichtliche Monographien, III.) Geschichte des Dürerschen Marienbildes von Ernst Heidrich. Mit 26 Abbildungen. K. Hiersemann, Leipzig 1906. (Preis 11 Mk.)

Es handelt sich hier um den Versuch, das Marienbild im Zusammenhange der Entwicklung Dürers darzustellen, mehr noch diese selbst, insoweit Dürer an das Vorhandene anknüpft, um es zu entfalten, weiter zu gestalten und so die große Zeit der Malerei vorzubereiten, wie sie sich in Rembrandt verkörperte. — Was Dürer auf diesem, im Mittelalter so viel gepflegten Gebiete der Madonnen-, d. h. Gottesmutter-Darstellung vorgefunden hatte, gelangt zunächst zur Erörterung, sodann, wie er sie weiter pflegte von seiner ältesten erhaltenen Zeichnung 1485 bis zur Apokalypse 1498, ohne über das Typische wesentlich hinauszugehen. — Die Zeit des Marienlebens bis 1505 zeigt einen neuen Typus mit eigenen Empfindungen, bis die zweite italienische Reise 1505—1507 den menschlichen Gehalt des Thema von Mutter und Kind zu großer Entfaltung brachte. Dann tritt das Repräsentationsbild in die Schranken, und bis 1514 erreicht das Bild der mit dem Kinde spielenden Mutter seinen Abschluß. — Bis zur Rückkehr von der niederländischen Reise machen sich neue, die Schönheit betonende Motive geltend, bis 1521 dieses Marienbild, von dem großen Altarbilde ausgelöst, sein Ende findet. — Nicht nur dessen Aufhören, sondern auch dessen letzte Gestaltungen werden mit der Reformation in Verbindung gebracht, von der Andeutung begleitet, daß im Marienbilde der Geist Dürers nicht seinen Höhepunkt erreicht, noch weniger sich erschöpft habe. — In fortlaufender, etwas breiter, aber durch ihre geistreiche Art nicht nur nicht ermündender, sondern fesselnder Darstellung wird dieses Thema behandelt, indem die kritischen, vornehmlich die Datierungsfrage verschiedener Dürer-Blätter erörternden Einlagen in den Anhang verwiesen sind. — Als Illustrationen sind 25 Zeichnungen Dürers, die den Entwicklungsgang des Marienbildes deutlich veranschaulichen, gut wiedergegeben. F.

Internationale und nationale Züge in der Entwicklung der deutschen Kunst. Von Berthold Riehl. (Aus den Abhandl. der K. Bayr. Akad. der Wiss. III. Kl. XXIV. B. 1. Abt.) München 1906 in Kom. des G. Franzschen Verlags.

Der Verfasser, dem seine Lehrtätigkeit in München und seine Mitwirkung bei der Denkmälerstatistik ganz besondere Veranlassung und Gelegenheit für vergleichende Kunststudien, namentlich auf dem Gebiete der Plastik boten, hat zur Entwicklungsgeschichte derselben reichliche dankbare Beiträge geliefert. Schon seine vortrefflichen „Deutsche und italienische Kunstcharaktere" (vergl. diese Zeitschr. VI, 349) verrieten dieses Streben, als dessen knapp bemessene, aber ausgereifte Frucht die vorliegende Abhandlung erscheint. — Sie behandelt zuerst die „internationalen und nationalen Verbindungen", wie sie mehr im ersteren Sinne an der karolingischen Architektur, Plastik, Malerei in die Erscheinung traten, als vorwiegend aus Italien (Ravenna), viel weniger aus dem Orient eingeführte Formen. Seit dem Beginn des XI. Jahrh. machten in viel stärkerem Maße, zumal auf dem Gebiete der Baukunst, freie (nationale) Anregungen sich geltend, und die Orden betätigten sich als die Hauptträger dieser Elemente zumeist, die Benediktiner und Kluniazenser, dann die Franziskaner und Dominikaner, später auch die Jesuiten. Die Laienbauschulen und Steinmetzhütten vermehrten und spezialisierten diese Einflüsse. — Die „lokalen Sonderungen" werden vom Verfasser besonders betont, um dem Vorurteil zu begegnen, als ob die künstlerischen Fortschritte in Italien, Frankreich, den Niederlanden sofort in Deutschland ihr Echo gefunden hätten, wo vielmehr die Stammesgruppen zur Geltung kamen, die vornehmlich in Bayern nachgewiesen werden. — Daß „verschiedene Wege zu verwandten Zielen" führten, belegt der Verfasser durch zahlreiche Beobachtungen, durch welche er die Eigenart des deutschen Kunstschaffens in Architektur, Plastik und Malerei nachweist, bereits zur Glanzzeit des romanischen Stils, zumeist jedoch der Gotik. Wie viele Eigentümlichkeiten der Konstruktionen und Formen hier als selbständige Parallelerscheinungen zu fremden Gebilden sich entfaltet haben, weiß der Verfasser, vornehmlich aus dem Hauptlande seiner Studien, mit großer Anschaulichkeit darzulegen. — Auf diese Weise ist nicht nur eine Fülle sehr beachtenswerter Ergebnisse gewonnen, sondern auch vor allem der Weg gezeigt, auf dem allein die

Forschung zu individuellen, d. h. ganz zuverlässigen Resultaten gelangen kann. Schnütgen.

Die archäologischen Entdeckungen des XIX. Jahrhunderts von Adolf Michaelis. E. A. Seemann. Leipzig 1906. (Preis 5,20 Mk.)

Aus einem Kolleg des Verfassers ist dieses Buch herausgewachsen, das nicht nur den Zuhörern eine liebe Erinnerung sein wird, sondern zahllosen andern Lesern eine wertvolle Belehrung. — Die Geschichte altertümlicher Ausgrabungen übt eine gewaltige Anziehungskraft aus wegen der in der Regel eigenartigen Umstände, und kein Jahrhundert ist reicher gewesen an solchen Ereignissen, als das letzte. Sie leben als kostbare Bereicherungen des Altertümerschatzes mit manchen fesselnden Nebenumständen im Gedächtnisse der Zeitgenossen fort, die gern solche Erlebnisse weiter erzählen und deren Auffrischung freudig begrüßen, wenn sie von berufener Seite geschieht. — Der Verfasser versteht die unzähligen Funde geschickt zu gruppieren und anschaulich zu schildern. Was ihm dabei an Abbildungsmaterial abgeht, weiß er durch die Randziffernhinweise auf seinen I. Band von Springer sowie auf Winters Kunstgeschichte zu ersetzen. Im Überblick erscheint zunächst unsere „Antikenkenntnis vor 1800", sodann „die napoleonische Zeit" (Ägypten, Pompeji, das Musée Napoléon) und „die Wiedergewinnung Griechenlands" (Lord Elgin, das Britische Museum, Aegina-München, Bassä-London). „Die Grabstätten Etruriens", sehr ergiebig auch an Gemälden, Alexandermosaik, reiche „Entdeckungen im Osten" (Kleinasien, Südrußland; „Griechische Kunststätten" in großer Zahl, dann die glorreichen Entdeckungen der „antiken Stadtanlagen" (Pergamon durch Humann, Magnesia, Milet usw.). Die „Urhistorie und griechische Vorzeit" tauchen auf durch Schliemann (Troja, Mykenä, Tiryns). „Die klassischen Länder seit 1870" in den Vordergrund getreten durch Griechenland (Akropolis) und Italien (Griechische Tempel), ebenso „die Außenländer" (Ägypten, Persien, Sidon, Baalbek, Nordafrika, Deutschland mit seinen Lokalforschungen usw.). — Wie dieser „Entdeckungen die Wissenschaft" sich bemächtigt hat durch ihre Museen, Schulen, Abbildungen, weist überaus lehrreich und anziehend der letzte Abschnitt nach, dem die sehr instruktive „Chronologische Übersicht" sich anschließt. — Kaum ein anderes Buch dürfte wie dieses für die archäologischen Studien zu begeistern vermögen, die es gewissermaßen mit dem Zauberkranz der Wiedergeburt umgibt.

K.

Rom und die Campagna. Von Gsell-Fels. VI. Auflage. Mit 6 Karten, 53 Plänen und Grundrissen, 61 Ansichten. (Meyers Reisebücher), Bibliograph. Institut. Wien 1906. (Leinwand geb. Mk. 12,50.)

Diese neue, von Dr. Schoener besorgte Auflage hat den seiner Vielseitigkeit, Gründlichkeit, Genauigkeit, auch seiner vielen Abbildungen wegen längst beliebten Romführer handlicher gemacht durch seine Zerlegbarkeit in fünf selbständige Teile, und ihn wiederum auf die volle Höhe gebracht durch die Berücksichtigung der in den letzten 5 Jahren (also seit der letzten Auflage, vergl. XIV, 157) ganz ungewöhnlich flüssigen Forschung. „Die ewige Stadt" hat mancherlei Neuerungen erfahren, teils im aufdeckenden, konservativen Sinne, teils im destruktiven, modernen Sinne. Über das eine wie das andere wird der Besucher orientiert, namentlich über das erstere, und hier sind die vielfachen Ergänzungen und Berichtigungen, wie sie aus den großen und kleineren Publikationen italienischer und deutscher Kunsthistoriker sich ergaben, offenbar mit Sorgfalt aufgenommen worden, so daß wohl jeder seine Rechnung findet. Die Wappentafel der Päpste und der kirchliche Festkalender sind sehr schätzenswerte Beigaben, und das ungemein detaillierte Register wird wohl kaum eine Frage unbeantwortet lassen, die auf dem Gebiete der Kunstausdrücke, der Örtlichkeiten und Personen sich erhebt.

R.

Histoire de la Mise en scène dans le théatre religieux français du moyen-âge par Gustave Cohen. H. Champion, 5 Quai Malaquais à Paris 1906. (Preis ?.)

In dieser Geschichte der Inszenierung hat G. Cohen, Lektor der französischen Sprache und Assistent am romanischen Seminar der Universität Leipzig, die Entwicklung der französischen geistlichen Bühne dargestellt, und zwar zuerst die Inszenierung im liturgischen Drama, deren Ort (zumeist Kirche), Ausschmückung, Anordnung, Spieler und Zuschauer näher beschrieben werden; sodann die Inszenierung im halb-liturgischen Drama mit ihrer Organisation, ihren spielenden und zuschauenden Personen, endlich die Inszenierung in den Mysterien, die weitaus am eingehendsten behandelt wird hinsichtlich der Orte, Aufstellungen, Einrichtungen, Schauspieler und Publikum, namentlich aber der ausübenden Kunst, also der Plastik und Malerei, auf welche die Mysterienbühne einen großen Einfluß ausgeübt hat, gemäß den im III. Kapitel des III. Buches umfänglich niedergelegten Nachweisen. Diese greifen auf die Untersuchungen französischer und deutscher Forscher zurück, sind aber auch durch eigene Untersuchungen bestätigt, namentlich durch den (S. 116/117) als Planche VI abgebildeten spätgotischen Holzschnitt des „Sarum Horae", der eine Anbetung der Hirten und Hirtinnen darstellt. Jede dieser knieenden Figuren, neben die der Name eingedruckt ist, trägt oder führt ein Weihegeschenk z. B. „mahauls", der ein Lamm opfert. Nun hat der Verfasser in einem bis dahin unbekannten Manuskript zu Chantilly, welches zur Aufführung der Geburtsszene die Texte bringt, dieselben Namen gefunden mit denselben Opfergaben. Hieraus zieht der Verfasser mit Recht den Schluß, daß der Holzschnittzeichner zur Illustration eines Gebetbuches, das gar keinen Zusammenhang mit einem Drama hatte, diesem, also dem Theater, doch die Ideen entnahm. — Auch manche anderen Darstellungen weiß der Verfasser mit den Aufführungen der Mysterienbühne in Verbindung zu bringen, so daß sein Buch neben dem literarischen auch einen erheblichen kunsthistorischen Wert besitzt.

Schnütgen.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Ausgegeben 1. Juli 1906.

FA26.2

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XIX. JAHRG. HEFT 5.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1906.

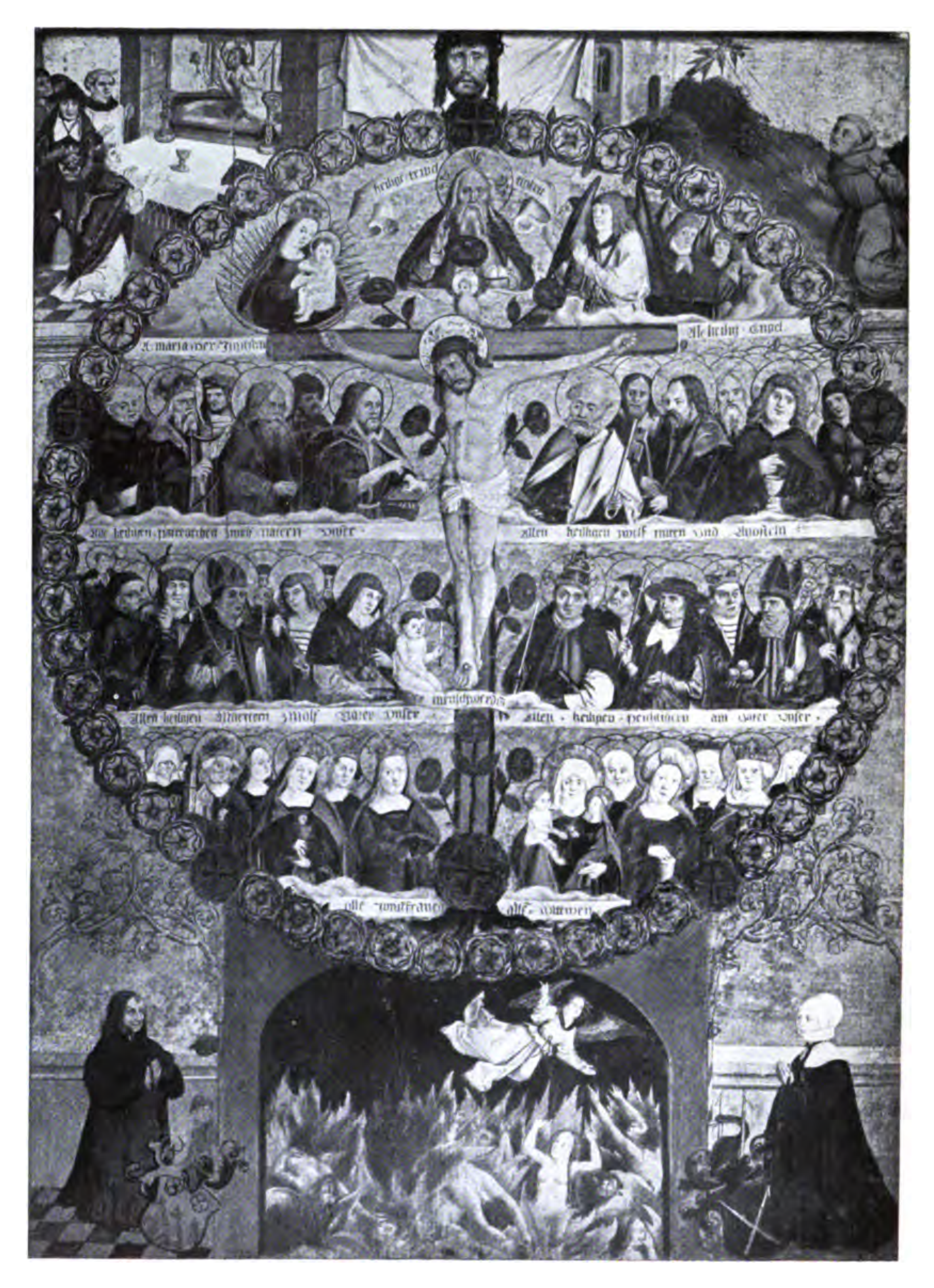
Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.
Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Domkapitular Dr. A. BERTRAM (HILDESHEIM).
Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN-KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN-KESSENICH).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).



Rosenkranzbild aus Schwabach.

Abhandlungen.

Von der historischen Ausstellung in Nürnberg.*)

(Mit Tafel III und 3 Abbildungen.)

leich den anderen retrospizierenden Ausstellungen unserer Tage verfolgt auch die im Auftrage der Stadt Nürnberg auf der 3. Bayerischen Jubiläums-Landes-Ausstellung veranstaltete und am 12. Mai d. J. eröffnete historische Ausstellung einen wissenschaftlichen Zweck. Sie will die bestehenden Anschauungen über die Alt-Nürnberger Kunst klären und konzentrieren, sie will der ernsten Forschung neues bislang wenig bekanntes oder gänzlich unbekanntes Material bieten und auf diese Weise neue Momente in dieselbe hineintragen. Sie will aber vor allem einen faßbaren Begriff von dem Gesamtwesen der Alt-Nürnberger Kunst geben. So wurde kein Zweig der kirchlichen und weltlichen Kunst wie auch des Kunstgewerbes und des Kunsthandwerkes unberücksichtigt gelassen. Es konnte durch emsiges Werben eine große Fülle wertvoller Kunstschätze zusammengetragen werden, von denen im folgenden in Kürze berichtet werden soll. Hierbei ist es in erster Linie auf die kirchliche Kunst und zwar auf solche Werke, welche zum erstenmal an die Öffentlichkeit gelangten, abgesehen. Wir beginnen mit der Malerei.

I.
Die kirchliche Malerei.

Einleitend sei bemerkt, daß die sämtlichen Werke der kirchlichen Kunst im alten Nürnberg ein ausgeprägt realistisches Empfinden durchweht. Bei aller, von großer Glaubensstärke getragener Versenkung in die Materie bricht sich dieses doch allerwärts mit ungestümer Macht Bahn. Damit soll nicht gesagt werden, daß der ideale Gehalt dieser Schöpfungen ein geringer wäre. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Aber der Künstler schafft als Kind seiner Zeit. Er sieht die heiligen Handlungen durch den Spiegel des Alltaglebens. Er beobachtet mit scharfem Auge die Natur, er studiert die Charakteristik des Gesichtsausdrucks an seinen Zeitgenossen. Er treibt sorgfältige Gewandstudien. Dennoch wirken seine Werke unmittelbar auf das Gemüt des Gläubigen. Er versteht es eben, dem Naiv-Natürlichen den Stempel des Erhabenen aufzudrücken. Und dadurch werden seine Schöpfungen groß und unsterblich. Das leuchtendste Beispiel ist uns hierfür Albrecht Dürer.

Das älteste unter den Gemälden der Ausstellung ist die Vorderseite eines Altarflügels aus Heilsbronn, das überhaupt eine der bedeutsamsten Pflegstätten Alt-Nürnberger Kunst gewesen. Die Cistercienseräbte des ehemaligen Klosters haben in den auf uns gekommenen Kunstwerken ihren Sinn für das Schöne und Edle in reichem Maße bewiesen. Die altehrwürdige Klosterkirche birgt noch heute eine stattliche Reihe wertvoller Kunstdenkmäler. Wir haben in den vier auf Goldgrund gesetzten Szenen aus dem Leben Christi (Judaskuß, Christus vor Pilatus, Auferstehung und Himmelfahrt) in der Auffassung naive, jugendfrische Arbeiten aus der Mitte des XIV. Jahrh. vor uns. Von einem Gewandstudium ist natürlich noch nicht die Rede. Die Figuren reden lediglich durch Gesten und Gebärden. Der Farben sind nur wenig. Die Schatten werden durch den verstärkten Lokalton ausgedrückt. Im ganzen noch unbeholfen, entbehren diese Darstellungen doch nicht im einzelnen gut beobachteter Züge. Von ganz anderer Art ist der große Schmerzensmann, ebenfalls aus Heilsbronn. Das Kleinliche des vorigen Bildes ist abgestreift. Alles geht ins Große und Erhabene. Mit Bewußtsein strebt der Künstler Monumentalität an und erreicht sie im Rahmen seiner Zeit auch vollkommen. Die Figur spricht als Figur für sich. Sie bedarf nicht erklärender Attribute. Mit Fug und Recht bezeichnet Thode, der schon in seinem verdienstvollen Werk „Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert" auf dieses Bild aufmerksam gemacht hat, dasselbe als das bedeutendste unter den auf uns gekommenen Gemälden der 2. Hälfte des XIV. Jahrh. Es ist eine Stiftung des Abtes Friedrich von Hirzlach, der 1346—61 regierte. Siehe im übrigen Thode a. a. O., S. 13—14.

*) Die Durchführung der Arbeiten und das Arrangement lagen in den Händen des Unterzeichneten.

Für den Anfang des XV. Jahrh. sehr bezeichnend sind die zu einem Flügel zusammengehörigen zwei Tafelbilder mit je sechs, in zwei Reihen übereinander auf Goldgrund dargestellten Aposteln aus dem Besitz des Kunstmalers Wilh. Clemens in München. Die Heiligen sind als Dreiviertelfiguren mit beigefügten Attributen gegeben. Über ihnen schweben, in Friesform behandelt, wellige Wolken. Die Figuren verschwinden fast in den übermäßig weiten Gewändern. Die Gesichter verraten ein lebhaftes Streben nach Individualisierung. Insofern besteht eine nicht wegzuleugnende Verwandtschaft zu den jüngst aufgedeckten Wandmalereien in der Heilig-Geistkirche, deren Entstehungszeit in dem Zeitraum zwischen 1420—1423 festgestellt werden konnte. Siehe Dr. Schulz, die Wiederherstellung der Heilig-Geistkirche zu Nürnberg in ihrer Vollendung, Sonderabdruck aus der Süddeutschen Bauzeitung 1905. In den gleichen Formenkreis gehört das stark unter böhmischem Einfluß stehende Tafelbild der heiligen Sippe aus dem Besitz des Herrn Prof. Voß in Berlin. Der Knabe, welchen Maria und Anna zwischen sich halten, erfreut durch seine große Natürlichkeit. Gut beobachtet ist die verschiedene Charakterisierung von Anna als der älteren und Maria als der jüngeren. Seitlich hinter den Frauen stehen Joachim und Joseph. Ihre Handbewegungen lassen darauf schließen, daß sie in angeregter Unterhaltung begriffen. Im übrigen spielt auch hier die Gewandung die Hauptsache. Diese fleischlosen Gestalten sprechen eben lediglich durch Antlitz und Gebärden. Es mußte eine geraume Spanne Zeit vergehen, ehe sich die Künstler zu einem naturalistischen Gewandstudium durchrangen, ehe sie vermochten, die Figur im Gewand zu zeichnen. Schon einen kleinen Schritt weitergediehen ist in dieser Hinsicht das imposante Tafelbild der Verlobung der h. Catharina mit dem Jesuskinde aus der Jakobskirche vom Meister des Imhoffschen Altares Berthold, mit dem sich schon Thode a. a. O. S. 29—31 beschäftigt hat. Es ist vermutlich ums Jahr 1437, dem Jahr der furchtbaren Pest, entstanden. Auffällig ist, wie auch Thode hervorgehoben hat, eine sich stark geltend machende Vorliebe für prächtige brokatene Gewandstoffe. Ist hierdurch zwar das Konventionelle in der Gewandbehandlung etwas gemildert, so sind doch immer noch die Gesichter und Gebärden das Maßgebende. Allerdings hat der Künstler hierin Vollendetes geleistet. Das Bild darf getrost den bedeutendsten seiner Zeit zugezählt werden und einen Ehrenplatz unter den Leistungen jener Epoche in den Handbüchern der Kunstgeschichte beanspruchen. Ein solcher ist dem großen Bilde der Maria als Himmelskönigin aus Heilsbronn durch Thode, der es auch auf einer besonderen Tafel (Nr. 13) abgebildet hat, eigentlich schon gesichert worden. „Es gehört zu dem Größten, was die deutsche bildende Kunst überhaupt hervorgebracht: nur einem unter allen Werken des XV. Jahrh. darf man es vergleichen: dem Dombilde des Meisters Stephan in Köln." Diese Worte wird gewiß jeder unterschreiben, der in dieses hehre Antlitz mit seiner liebevollen Huld geschaut, der die kindliche Naivität im Antlitz des Knaben ganz auf sich hat wirken lassen, den die Hoheit in der ganzen Erscheinung machtvoll erfaßt hat. Das Bild gilt als eine Stiftung des Abtes Ulricus, genannt Kötzler von Volckersan, welcher zwischen 1435 und 1463 regierte. Sein Meister ist der Schöpfer des Tucheraltares in der Frauenkirche.

Bei allen diesen Bildern überwog trotz der sich in Einzelheiten bemerkbar machenden Realistik das Repräsentative. Die Szenen waren ja schon in sich zusammengefaßt. Doch agierten die Figuren noch zu sehr für sich. Dieser noch im Unvermögen der Zeit wurzelnde Fehler ist zu einem beträchtlichen Teil gehoben in den Darstellungen auf dem Altartriptychon aus der Kirche in Schwabach, einer annehmbaren Schöpfung aus der Mitte des XV. Jahrh. In Schwabach hing es sonst hoch oben an einer Seitenschiffswand, ohne dort gebührend zur Geltung zu kommen. Im Mittelteil ist eine Kreuzigung dargestellt; auf den Flügeln sind vier Szenen aus der Legende des h. Veit zu sehen. Einige der Figuren der Hauptdarstellung sind geradezu meisterhaft charakterisiert. Thode war dieses Triptychon nicht entgangen und er hatte es seiner Zeit dem Meister des Wolfgangsaltares in S. Lorenz zugeschrieben, was auch nach jeder Richtung hin gerechtfertigt erscheint. Eine der beachtenswertesten Arbeiten, ja die hervorragendste Schöpfung aus dieser Zeit ist das Altartriptychon aus der Johanniskirche, das den gleichen Meister zum Ur-

heber hat wie die Maria als Himmelskönigin aus Heilsbronn. Auch hier bildet eine Kreuzigung das Mittelstück. Auf den Seitenflügeln eine Verspottung und Geißelung. Während wir aber auf den vorigen Bildern von einem Landschaftsstudium noch so gut wie gar nichts bemerkten, ist hier die Haupthandlung vor einen mit Bäumen, Felsen, Bergen, burg- und stadtähnlichen Bauten reich belebten Hintergrund gestellt. Wellenförmig silhouettierte Gletscherfelsen von blau-grünem Ton bilden den eigentlichen Abschluß. Überhaupt gibt diese Darstellung zu vielen Beobachtungen Gelegenheit. So wäre namentlich auf die auffallend prachtvollen Gewandungen der Maria und des Hauptmannes und die goldig glänzende Rüstung des Kriegsknechtes zur Rechten vorn zu verweisen. Die Köpfe lassen uns den Meister auf einer hohen Stufe künstlerischen Vermögens erscheinen. Noch zittert die Art des großen Bildes aus der Jakobskirche deutlich nach. Vergl. auch Thode a. a. O. S. 71—72. Der Zeit nach fügt sich an dieser Stelle eine Tafel mit drei Darstellungen aus der Legende der h. Catharina aus der Lorenzkirche ein, welche um 1460 entstanden und von Thode dem Meister des Löffelholzaltares in S. Sebald zugeschrieben wird. Siehe a. a. O. S. 120. Das Kolorit dieser Szenerien ist ein außerordentlich ansprechendes.

Wir sind schon in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. angelangt, deren Art sich in vier bislang ganz unbekannten Bildern auf das deutlichste offenbart. Zunächst haben wir uns da mit dem großen Gemälde der Auferstehung Christi aus den Sammlungen des fränkischen Kunst- und Altertumsvereins in Würzburg zu beschäftigen. Dasselbe ist erst jüngst, wenn ich so sagen darf, neu entdeckt worden. In den vorjährigen Mitteilungen des Germanischen Museums veröffentlichte ich einen Aufsatz über den ehemaligen Zustand der Hauskapelle im früheren Haus „zum goldenen Schild", aus welchem im Jahre 1356 die ersten 23 Kapitel der goldenen Bulle bekannt gegeben worden sind. Ich konnte auf Grund einer Zeichnung vom Jahre 1854 feststellen, daß sich ehedem links neben dem Altar ein großes Auferstehungsbild befunden. Ich gab damals, soweit es mir möglich war, eine eingehende Beschreibung des Bildes, dabei der Vermutung Raum gebend daß es vielleicht noch irgendwo vorhanden wäre, ohne daß man um seine Herkunft wüßte. Der Zufall wollte es, daß daraufhin das für die Malerei der 2. Hälfte des XV. Jahrh. außerordentlich bezeichnende Gemälde vom Sekretär Stöhr in Würzburg in der dortigen Sammlung wieder aufgefunden wurde. In der Mitte steht vor einer hügeligen Landschaft der Auferstandene mit der Siegesfahne vor dem geöffneten Sarkophag. Rechts und links von ihm knieen Maria und die 12 Apostel, vorn die aus 18 Köpfen bestehende Familie des Stifters Dr. Johann Lochner, der mit der am 4. Februar 1467 verstorbenen Clara Pirkheimerin, welche ganz rechts neben ihrem Wappen dargestellt ist, vermählt war. Den oberen Hintergrund füllt flach geschnitztes Rankenwerk. Wir kommen nunmehr zu dem reizenden kleinen Bildchen der vor einem Brokatvorhang sitzenden Gottes-



Abb. 1. **Hersbrucker Altar. Einmal geschlossen.**

mutter aus Freiherrlich von Behaimschem Besitz. Es erscheint wie ein Ausfluß aus des Meisters Berthold Art. Das zarte Antlitz hat ovale Form. Den Kopf deckt ein faltenreiches Tuch. Die Augenbrauen sind hoch hinaufgezogen. Der Knabe ist frisch und natürlich gegeben. Zur Linken gewinnt man durch das geöffnete Fenster einen Durchblick auf eine äußerst fein detaillierte Landschaft. Links oben die Wappen Behaim und Peringsdorfer. Selten findet man soviel Anmut und Empfindung vereint wie auf diesem kleinen Bildchen. Vielleicht war Hans Pleydenwurff sein Schöpfer. Im Gegensatz hierzu sind die 56 kleinen Darstellungen aus dem Leben der Maria und Christi auf der aus der Kirche in Kalbensteinberg stammenden, 0,86 m hohen und 1,24 m breiten Tafel in hohem Grade derb zu nennen. Es sind schlichte Bildchen von mittlerem Wert, aber keck in den Darstellungen und in den landschaftlichen Hintergründen zuweilen nicht ohne Reiz. Das sog. Vierfigurengemälde von Kalchreuth wurzelt zwar noch sehr in der konventionell-repräsentativen Art der Heiligendarstellung Doch sind die vor einem Brokatvorhang stehend zur Darstellung gebrachten vier Heiligen Sebald, Sebastian, Johannes d. Ev. und Jakobus major schon in Wechselbeziehung zueinander gesetzt. Johannes ist als Mitte gedacht, nach der hin sich die drei anderen Figuren bewegen. Hier wäre dann noch die 14 Nothelfertafel aus Wöhrd aus dem Ende des XV. Jahrh. anzuschließen. Es ist eine mittelgute Arbeit. Die Heiligen sind in ganzen Figuren gegeben. Die Antlitze sind verschieden individualisiert.

Die Wolgemut-Frage von neuem anzuschneiden, ist hier nicht der Ort. Anfangs mit seiner Persönlichkeit erfreulich in die Erscheinung tretend, ist dieser Künstler nachher nicht mehr imstande, die Riesenarbeit, mit der er überlastet wurde, selbst zu bewältigen. So mußte er Schüler und Gehilfen heranziehen, durch deren Verschiedenheit sein anfangs so gediegener Charakter verwischt und getrübt wurde. Wolgemut will als Kind seiner Zeit und im Rahmen seiner Zeit beurteilt werden. Es fehlt ihm der ins große gesteigerte Zug, die monumentale Kraft, die packende seelische Größe. Doch war er ein tüchtiger Kolorist und ein befähigter Techniker. Er beherrscht die Landschaft und ist ein Meister in der Charakterisierung des Gesichtsausdrucks. Das Archaisch-Konventionelle hat ja auch er nicht überwunden. Seine Kunst überdauerte ihre Zeit, sie veraltete. Sein hohes Alter trug ihn in eine ganz andere, lebenskräftig empfindende Epoche hinein. Aber Wolgemut blieb der alte, er erstarrte in seiner Kunst. Wenn man dies alles bedenkt, wird man nicht so hart über ihn aburteilen, wie Thode es getan hat, der entschieden hierin zu weit gegangen ist. Und dabei kann doch nicht geleugnet werden, daß er einen gewaltigen Einfluß ausgeübt, daß er fast ein Menschenalter das Zentrum des künstlerischen Lebens in Nürnberg gewesen. Die auf der Ausstellung vorhandenen, mit Wolgemut in Zusammenhang zu bringenden Bilder sind für seine Art und Richtung sehr lehrreich, da sie verschiedenen Entwickelungsstadien angehören. Das früheste ist das große Kreuzigungsbild aus Bamberg. Es wird zwischen 1470 und 1480 entstanden sein. Die Art des 1465 geschaffenen Hofer Altares in München blickt noch durch. Der Kopf Christi ist tief empfunden, der Körper weniger lebendig. Am Kreuzesstamm kniet, schmerzhaft aufwärts blickend, Magdalena. Das Antlitz ist sicher profiliert. Die mißratenen Proportionen ihres Körpers verschwinden unter dem schwerbrüchigen, übermäßig weiten Mantel. Zur Linken, von Johannes gestützt, die ohnmächtig zusammenbrechende Maria. Zur Rechten Johannes der Täufer, auf das Lamm weisend, und Andreas. Ersterer schreitet in mächtiger Bewegung nach vorn. Eine mit natürlichem Auge beobachtete Landschaft bildet den Hintergrund. Ziemlich gleichzeitig ist der mit geschnitzter Bordüre umrahmte Altarflügel aus der Lorenzkirche. Die Landschaft ist noch bedeutender als die auf dem vorigen Bilde; sie atmet beschauliche Ruhe. Der Vordergrund des Bildes ist außerordentlich unruhig. Eine große Anzahl von männlichen und weiblichen Personen mit mannigfach charakterisierten Antlitzen kniet in andächtigem Gebet nach links. Es war ein gewagtes Unterfangen, so viel Figuren dichtaneinandergedrängt auf einem Bilde zu vereinigen. Der Künstler hat diese für die damalige Zeit schwierige Aufgabe mit seltenem Geschick gelöst. Entschieden ist das Bild eines der besten des Meisters. Wenig später sind die vier Darstellungen auf den beweglichen Flügeln des kleineren Altares aus





Abb. 3. Lorenz- und Mauritiusaltar aus Heilsbronn. Malereien.



Abb. 2. Hersbrucker Altar. Linker Flügel in ganz geschlossenem Zustande.

der Rosenberg-Kapelle in Schwabach. Die Gesichter sind noch mit Verständnis durchgebildet. In den Gewändern macht sich eine starke Vorliebe für Brokatmusterung bemerkbar. Die Landschaft ist aphoristisch behandelt und mit breitem Pinsel gemalt. Dargestellt sind die Kreuzprobe der h. Helena, der Einzug Constantins in Rom und die Vollfiguren der Heiligen Helena, Magdalena, Severus und Antonius. Jeder Fachgenosse wird es gewiß mit Freuden begrüßen, ein so großes und bedeutendes, bislang aber getrennt aufgestellt gewesenes Altarwerk, wie es der Hersbrucker Altar ist, wieder einmal vereinigt zu sehen. Der Mittelschrein mit den geschnitzten Vollfiguren der Maria und der vier Kirchenväter stand bislang im Germanischen Museum, die vier beiderseits bemalten Flügel wurden im Chor der Stadtpfarrkirche zu Hersbruck aufbewahrt. Es kann nach näherer Untersuchung keinem Zweifel unterliegen, daß die Idee und die Entwürfe zum Altar auf einen Künstler zurückgehen. Dies kann kein anderer wie Wolgemut gewesen sein. Siehe darüber auch Thode a. a. O S. 144–146. Doch war er nur zu einem geringen Teil ausführende Instanz. Die beiden großen Bilder der Geburt und des Todes der Maria sind im großen und ganzen sein Werk. Schwerlich von ihm rührt das seelenvolle Antlitz der Maria, das auf beiden Darstellungen den Kulminationspunkt bildet, her. Auch die reizenden Engelchen auf dem Bilde der Geburt verraten nicht seine Art. Eine andere Hand hat ferner die Passionsdarstellungen geschaffen, die bei einmal geschlossenem Altar sichtbar werden. (Abb. 1.) Es war ein temperamentvoll begabter Schüler, der in der drastischen Darstellung seine Force suchte. Nur das Kreuzigungsbild, das die Typen des Bamberger Bildes wiederholt, rührt von Wolgemut selbst her. Schon an sich klingt es wahrscheinlich, daß sich der Meister diese wichtige Szene selbst vorbehalten hätte. Und tatsächlich ist dies, wenn man der Sache auf den Grund geht, auch der Fall gewesen. Wiederum ein anderer Künstler hat die vier Darstellungen aus dem Leben Mariä ausgeführt, welche bei vollkommen geschlossenem Altar sich dem Blick zeigen. (Abb. 2.) Dieser Meister hat sich am meisten von Wolgemuts Art emanzipiert. Die Feinheiten der Natur sind gut beobachtet. Die Gestalten haben etwas ungemein Sympatisches und Natürliches an sich. Die Entstehung des Hersbrucker Altares ist in die erste Hälfte der Achtziger Jahre zu setzen. Urkundlich beglaubigt ist Wolgemuts Autorschaft an dem Schwabacher Hochaltar, dessen Ausführung ihm im Jahre 1507 übertragen wurde. Eigenhändig aber ausgeführt hat er nur die beiden Praedellenbilder mit den Halbfiguren Johannes d. T., des S. Martin, der h. Anna selbdritt und der h. Elisabeth. Beide Tafeln sind auf der Ausstellung zur Darbietung gebracht. Nicht von Wolgemut selbst rührt her, aber seiner Schule beizuzählen ist das große Heimsuchungsbild aus S. Gangolph in Bamberg, das weniger belangvoll in den Figuren als in der Landschaft ist. Wir könnten hier noch weitere Gemälde aus dem Ende des XV. Jahrh. anfügen, doch müssen wir uns mit Rücksicht auf den Zweck unserer Ausführungen beschränken.

Selten wird man solch farbenfrisch erhaltene Bildwerke antreffen, wie es das Rosenkranzbild aus Schwabach ist. (Tafel III.) Die Schwabacher kennen eben seinen Wert und haben es in einem besonderen, im allgemeinen verschlossenen Kasten geborgen. Die Glut der Farben ist groß. Harmonisch sind das funkelnde Gold und das frische Rot als die gewichtigsten Töne zusammengestimmt, einen weihevollen Eindruck von intimstem Reiz hervorrufend, der sich lange im Gedächtnis wach hält. Rechts unten das später hinzugefügte Monogramm M. S. Doch hat das Bild mit Martin Schwarz von Rothenburg, dem es Nagler zuschreiben will (Monogr. IV, Nr. 2148), nicht das mindeste zu tun. Entstanden ist es zu Anfang des XVI. Jahrh. (Seine Ikonographie hat Beissel in dieser Zeitschrift Bd. XIII, Sp. 38 ff. behandelt)

Dürer ist in der kirchlichen Abteilung, wie es ja nicht anders zu erwarten war, wenn man nur wenig bekanntes bezw. neues bringen will, nur spärlich vertreten. Ob der im Besitz der kgl. Bibliothek zu Bamberg befindliche Kopf des Apostels Paulus ein Werk von seiner Hand ist, wage ich nicht mit Bestimmtheit zu entscheiden. Das Bild, ein Ölgemälde auf Pergament, ist in seinem originalen Bestand durch spätere Übermalungen und Restaurationsversuche zu stark beeinträchtigt worden. Nicht zu leugnen aber ist, daß die einzig unlädierte Partie, d. i. das linke Auge

mit seiner näheren Umgebung eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Hieronymus Holzschuher und dem Apostel Paulus in München aufweist. Die beiden aus der städtischen Kupferstichsammlung in Nürnberg stammenden Handzeichnungen: eine h. Anna selbdritt und eine Grablegung wurden seinerzeit aus der Sammlung Mitchell-London erworben und sind von Lippmann in seinem Dürer-Werk reproduziert worden.

Reicher als der Meister selbst ist seine Schule vertreten. Wir beginnen mit Hans von Kulmbach. Der Altarflügel aus Kadolzburg ist wohl sicher ein Werk von seiner Hand. Oben ist der Tempelgang Mariä, unten die Anbetung der h. drei Könige dargestellt. Die untere Darstellung ist künstlerisch bedeutsamer als die obere, welche von ihr, was Geschlossenheit der Handlung und Leuchtkraft der Farben anbelangt, weit überragt wird. Dieser Flügel bildet mit noch weiteren teils bemalten, teils reliefierten Flügeln, die sich noch in Kadolzburg befinden, den Rest des ehemaligen Hochaltares. An einem derselben ist die Jahreszahl 1508 angebracht. Ebenfalls zu Hans von Kulmbach in engem Zusammenhang stehen die vier nicht ganz glücklich restaurierten kleinen Tafelbilder aus der Galerie in Bamberg, auf denen wir die Heimsuchung, Geburt, Flucht nach Ägypten und den Tod Mariä dargestellt finden. Lockerer ist der Zusammenhang bei den Gemälden an dem Ottensooser Altar. Doch rühren sie von einem ihm nahestehenden Künstler her. Als Schule des Hans von Kulmbach zu bezeichnen sind die eindrucksreichen Vollfiguren des Joachim, der Anna und der Heiligen Andreas und Eligius an dem größeren Altar aus Schwabach. Die geistvolle Durchbildung der Antlitze ist sehr zu bewundern.

Von Wolf Traut ist in der nicht kirchlichen Abteilung ein mit seinem Monogramm versehenes männliches Bildnis aus Freiherrlich von Behaimschem Besitz vorhanden. Zur Linken gewinnt man einen Durchblick auf eine für den Meister im höchsten Grade bezeichnende Flußlandschaft. Nähere Vergleiche ergeben, daß der Meister, von dem dieses Bildnis herrührt, entschieden auch die vier Darstellungen auf den Außenflügeln des Lorenz- und Mauritiusaltares aus Heilsbronn geschaffen hat. (Abb. 3.) Der Altar wurde ums Jahr 1515 von dem rechts oben dargestellten Abt Sebald Bamberger gestiftet. Weniger sicher bin ich mir hinsichtlich der Urheberschaft Wolf Trauts bei den Vollbildern der Heiligen Barbara und Katharina auf den Außenflügeln des 1513 vom gleichen Abt gestifteten sogen. 11 000 Jungfrauenaltares, ebenfalls aus Heilsbronn. Doch will ich mich hier gerne dem Urteil des Kollegen Dr. Rauch aus Marburg unterwerfen, der uns demnächst eine eigene Monographie über Wolf Traut bringen wird.

Noch von einem dritten Dürer-Schüler sind Werke vorhanden, nämlich von Hans Leonhard Schäuffelein. Sein Abschied Jesu von seiner Mutter, seine fast schon Gemeingut gewordenen Tafelbilder der Heiligen Barbara und Elisabeth, die zu den vollendetsten unter seinen Werken zählen, gehören zu den Glanzstücken der Ausstellung. Sie stammen aus Nördlingen, wo sie sonst in den städtischen Sammlungen auf dem Rathaus untergebracht sind. Die Steinigung des Stephanus aus der Galerie in Mainz ist von Riefel ebenfalls für eine Schöpfung Schäuffeleins erklärt worden. Ob dies allerdings berechtigt ist, müßte wohl noch näher nachgeprüft werden. Weiter rühren von Schäuffelein her die beiden kleinen Bildchen des Hieronymus in der Felsengrotte aus der Galerie in Bamberg und aus der Sammlung des Baurats Wallraff in Nürnberg.

In diesen Schulkreis gehören ferner das figurenreiche, große Tafelbild mit den Wundern der sieben Seligkeiten der Maria aus S. Gangolph in Bamberg und das Auferstehungsbild aus der Galerie ebendort. Ersteres ist ein sehr beachtenswertes Werk der Schule Dürers, letzteres geht auf seinen bekannten Holzschnitt aus der großen Passion zurück.

Die Taufe Christi im Jordan aus St. Gumbertus in Ansbach ist insofern nicht uninteressant, als sie von einem Meister herrührt, der die gleiche Darstellung von Wolf Traut im Germanischen Museum gekannt und fast in gleicher Weise wiederholt hat. Das Bild ist um die Mitte des XVI. Jahrh. entstanden. (Forts. folgt.)

Nürnberg. Fritz Traugott Schulz.

St. Ambed, Vilbed, Gwerbed zu Meransen in Tirol.

(Mit 3 Abbildungen)



on der Station Mühlbach der Pustertalbahn Tirols führt ein steiler Fußpfad das steinige, waldige Berggelände hinauf nach Meransen, dem Pfarrorte, gelegen an der freien luftigen Fläche fruchtbarer Kulturen, die nach nahe zweistündigem Anstiege erreicht wird. Auffallend ist hier wie anderswo auch in Tirol der Gegensatz der unnutzbaren übersteilen Anstiegseite des Berges zu der gedehnten kulturfähigen Bodenfläche, welche in der Höhe sich ausbreitet und natürlich schon in ältester Zeit als wohnlichste Ansiedlung sich darbot. Eine Kirche zum hl. Jakob bestand hier schon im XIII. Jahrh., deren früheste Gestalt wir nicht mehr vor uns haben, da ein innerlich wohl gegliederter schönräumiger Neubau des XVIII. Jahrh. nun an seiner Stelle sich erhebt. Doch fehlt es an kleineren Kunstwerken nicht, die aus früheren Zeiten her sich erhalten haben.

In einem unter dem Presbyterium vertieften von außen zugänglichen Gruftkapellenraume, einem Reste vielleicht älterer Anlage, entdeckt, man ein kleines Holzrelief von Brustbildern Christi mit den Aposteln; am Hochaltare im Hauptfelde, wo man allgemeiner Gepflogenheit entsprechend das Titelheiligenbild erwartete, umgibt eine Strahlenglorie die alte gotische Marienstatue, das Christkind am Arme, aus der Spätzeit des XV. Säkulums. Der Fond des rechten Seitenaltares jedoch umschließt, was mich zum mühsamen Wege herauf veranlaßte, drei Statuen gotischer Kunst, entstanden etwa zwischen 1470—1500, die hübsche Gruppe der „drei heiligen Jungfrauen von Meransen"! Kronen auf den Häuptern mit wallenden Haaren tragen sie Lilienstengel, Buch, und Pfeil in den Händen, gute ansprechende Arbeiten jener für den kirchlichen Kunstbedarf fruchtbaren Periode. Der Malgrund hinter ihnen zeigt das Lamm Gottes in den Wolken, das auf die Jungfrauen niederschaut.

Eine aus grauer Vorzeit stammende Verehrung erbrachte den drei Jungfrauen früh schon urkundliche Bezeugung. Ein Stiftungsbrief von 1382 gilt der Abhaltung einer Wochenmesse „ze ehren St. Jacoben und der heiligen jungfrawen Gewerpet und sand Ampet und sand Gaupet" zu lesen, von der Gemeinde gestiftet, akzeptiert vom Pfarrer Konrad gegen einen jährlichen Bezug von 82 Pfund perner, in dieser Kirche, damals noch einer Filiale von Rodaneck. Umgebaut war die Kirche 1472 neu geweiht worden. 1780 erfolgte die letzte Kirchweihe nach dem schon erwähnten Neubau. Aus der Zeit des Umbaues von 1472 mögen die drei gotischen Statuen der Jungfrauen stammen; zu dem späteren von 1780 erhielt das Gotteshaus eine neue Erinnerung an sie in dem Hauptgewölbefelde des Kirchenschiffes, das ein tüchtiger Tiroler Freskant Johann Mitterwurtzer 1776 mit einer figurenreichen Komposition erfüllte. Landleute, Hirten im Felde, Leidende aller Art erheben vom Bildrande des Kuppelgewölbes allerseits her ihre Gebete und Hülferufe hinauf zur Himmelsglorie, wo überstrahlt vom Scheine des göttlichen Namens die drei Jungfrauen auf den Wolken thronen, in seliger Verzückung Siegespalmen in den Händen. Auf einem dem Barockstil nachgearteten hingemalten Postamente liest man: *„Allen Hilf Auf Vorbitt Diser Drey H.H. Jungfrauen und Märtyrinnen Aubet Cubet Guerre."* Tiefer meldet die neue Zeile: *„Johan Mitterwurtzer pinxit brixinae 1776."* Von den hl. drei Jungfrauen nahm Notiz ein für die Kirche gegebener Ablaßbrief von 1500 und weiset sie zu der Jungfrauenschar St. Ursulas: „sanctarum Cubet, Aubet et Guerre ex militia undecim millium virginum." Das bischöfliche Visitationsprotokoll von 1603 führt als ihre Namen auf: Ambetta, Vilpetta, Gwerbetta; jenes aber vom Jahre 1650 wünscht dafür die Namen Fides, Spes, Caritas zu substituieren, bemerkt jedoch, daß den hierher wallenden Pilgern viel Guttaten zuteil würden und diese Gnaden auf einer Tafel verzeichnet wären, die erneuert werden sollte. Letzteres ist nach dem weitern Visitationsprotokoll von 1853 wirklich geschehen.

Wie herkömmlich hat die im Volke festgehaltene Legende von diesen verehrten Jungfrauen Tirols viel und genaues zu erzählen gewußt, einmal, dass sie nicht etwa der weiten Ferne, sondern diesem Meransen angehörten mit ihren Lebensschicksalen. Vor den Hunnen Attilas hätten sie sich geflüchtet auf diesen Berg, und wo sie unterwegs von Mühlbach unter einem Kirschbaum, um Erquickung zu finden, im Aufstieg innegehalten, sei eine Quelle auf ihr

Gebet entsprungen, später mit ihrem Bilde und einem Dache bezeichnet als „Jungfrauenrast" (so in F. Panzer, Bayrische Sagen nach dem Historiographen der Brixener Diözese Sinnacher und Tinckhausers „Diözese Brixen").

Dem Bestreben, die hl. Jungfrauen dem Tiroler Bergort Meransen als eigentümlich zu behaupten, erwuchsen durch die Konkurrenz jedenfalls bedeutende Schwierigkeiten; eine Anzahl anderer Örtlichkeiten machen auf sie den Anspruch, ihnen nicht bloß der Verehrung halber zuzugehören.[1])

Im oberbayrischen Hochlande liegt am schönen Kochelsee das ehemalige Augustinerstift Schlehdorf, neben dem vor der Verlegung und dem Umbau des Klosters und der Kirche, 1718 angefangen, auf dem Kirchberg von altersher eine alte baufällige Kapelle stand, die man schon 1563 zu restaurieren unternahm unter der Förderung des Stiftsprobstes, der Nachricht des Salbuches entsprechend. „Darin rasten die Heiligen Ainbeth, Vilbeth und Wolbeth, vielen wird hier geholfen in nöthen und besonders wenn der brechen (die Pest) regieret, haben die leute eine große Zuflucht hieher." Der Stiftsprobst war damals Augustin II., unter einem seiner Nachfolger Wolfgang Buecher 1588 wird die Wallfahrt daher beschrieben im Salbuche, wie die Pilger kommen „zu der processionen mit brennenden fackeln und kerzen in tempore pestis sonderlich bei nächtlicher weile" und wie von solchen Zügen hier noch zu sehen seien „große hieher getragene kreutze von vielen Jahren her". (Aus Panzer, Bayr. Sagen I. S. 23.) Der Stiftsprobst Wolfgang zeigt sich in seinen Aufschreibungen und Akten als hervorragender Wohltäter dieser Dreijungfrauen-Kapelle und gesteht, daß er sie größer neuerbauen, mit einem Turm und ummauertem Friedhof versehen ließ, daher ein „jahrmärktlein" jährlich auf Martini für sie erbat. In dieser uralten Kapelle sei „ein täfelein mit den heiligen drei jungfrauen Walbeth, Ainbeth, eine gräfin, und Vilbeth, dabei zur pestzeit große zeichen geschehen, man es auch dortmals bey tag und nacht besuche." Nach dem Umbau der Stiftskirche muß dieses „Täfelein" in dieselbe übertragen und auf ihren Frauenaltar gestellt worden sein. Für diesen Standort bemerkt es noch das Meyersche Reisebuch „Süddeutschland" 1880 S. 487; die offizielle Ausgabe der „Kunstdenkmäler Bayerns" bringt bei Beschreibung Schlehdorfs keine Erwähnung dieser Darstellung (Bd. V S. 723).



Meransen in Tirol: Gotische Statuen.

[1]) Schon in Tirol, in derselben Diözese Brixen, der Meransen angehört, begegnet uns eine weitere mittelalterliche Darstellung der besagten drei Jungfrauen und zwar als Malwerk des XV. Jahrh. Im Filialkirchlein Klerant, ein Stündchen entfernt von Brixen, sehen wir unter zahlreichen Freskobildern am Gewölbe des Chorschlusses die drei lieben Jungfrauen, bezeichnet durch beigesetzten Namen „Ambet, Gewerbet, Vilbet." Die Jahreszahl 1459, die an einer Stelle der Gewölbefelder abzulesen ist, gibt die Entstehungszeit des malerischen Schmuckes genau an, und seine Meister waren zweifellos die nämlichen, welche im Domkreuzgang Brixens eine Reihe von Kompositionen schufen, alle durch Beischriften weitspurig erläutert. Nach einer weiteren mir gewordenen Nachricht sind Bilder der Jungfrauentrias auch sonst noch in Tirol zu konstatieren.

Schon der vorberegte Schlehdorfer Stiftsprobst Wolfgang machte in seinem Berichte an die Diözesanbehörde von Freising 1607 aufmerksam: „vor zwei Jahren sey auch zu Leutstetten eine Kapelle aufgekommen mit den drei heiligen Jungfrauen Ainbeth, Fürbeth und Gewörbeth, wovon er aber sonst nichts wisse". (Panzer Bayr. Sagen I S. 24; das weitere dort S. 285 und Kunstdenkmäler Bayerns I 886.)

Bei dem von Schlehdorf nicht gar zu fernen Leutstetten besteht eine Heilquelle Petersbrunnen, der gegenüber nach der Volkssage die drei betenden Schwestern Ainbett, Gberpett und Fürbett, von Westen her wegen Unruhen der Völker gewandert, sich eine Wohnung erbaut hätten mit drei Zellen; Einbettl mit Namen. Hier hätten sie zur Heilung und Pflege der Kranken gewirkt, bis sie verscheucht von herumschwärmenden Kriegsleuten fortgezogen wären. In der Kirche zu Leutstetten bewahrt noch ein Bild ihr Andenken. (So der Bericht bei Panzer Bayr. Sagen I S. 31.) Dieses Bild, eine Art Flügelaltar in einer Nische der südlichen Kirchenwand, beschreibt die offizielle Denkmalspublikation Bayerns im I. Band S. 886: „Dreigeteiltes Gemälde, drei gekrönte Jungfrauen, die mittlere, über die der Name S. Gberpet, in der Linken ein Buch, in der Rechten eine Palme, die links S. Ainpet, in der Linken ein Buch, in der Rechten Pfeil und Palme, die rechts S. Firpet, in der Linken Pfeil und Palme. Unter Gberpet ein Wappen, neben dem steht: *„Sibilla Regina von Starzhausen."* Auf dem linken Flügel oben ein Einsiedler mit Rosenkranz und Stab, St. Anton, unten St. Wolfgang; auf dem rechten Flügel St. Nikolaus und St. Leonhard. Auf dem Rahmen die Jahreszahl *1643*. In der Darstellung der hl. Jungfrauen auf der Leutstetter Tafel stimmt somit fast alles mit dem, was die Statuen von Meransen zeigen. Einen weiteren Beitrag des Zeugnisses, wie ausgebreitet die Verehrung der drei hhl. Jungfrauen in alter Zeit gewesen, bringt die Kirche Schildturn in Niederbayern. (Panzers Bayr. Sagenbuch I. Band S. 69 macht uns damit bekannt). Dort erfährt man von einem hohen schönen Turm, dem Baustil nach aber aus dem XIII. Säkulum rührend, und einer später dazu erbauten Kirche in Schildturn. In letzterer gäbe es mehrere bildliche Darstellungen der drei Jungfrauen, davon eine mit der Inschrift versehen sei:



Meransen in Tirol: Gewölbemalerei.

„Im Jahre 1237 ist gegenwärtiges Gotteshaus Schildturn zu ehren der allerheiligsten Dreieinigkeit und der glorwürdigsten Himmelskönigin Maria und des heiligen Egidii wie auch der heiligen jungfrauen aus der gesellschaft der heiligen Ursula: Ainbeth, Barbeth, Willbeth

eingeweiht worden . .“ Gebetserhörungen, insbebesonders Kindersegen und Erleichterung der Geburten betreffend, sind in dieser Inschrift bemerkt samt der Angabe, daß es 1837 renoviert worden sei. Ein zweites Bild, ein Altarblatt, zeigt die drei Jungfrauen sitzend und knieend, den Ölzweig haltend und über ihnen ein sich schlingendes Spruchband mit den Worten: s. Einbeth, Warbeth und Wilbeth aus d. gesel. s. Ursula A. 1758.

Derselbe Altar trägt auch die Statuen der drei Jungfrauen, 1½ Fuß hohe Schnitzwerke im Alter von 200—250 Jahren, mit den auf den Postamenten angesetzten Namen der einzelnen (Ambeth, Warbeth, Wilbeth). Lange dunkle durch einen Goldring zusammengehaltene Haupthaare, goldene Hals- und Handringe, das Tuch in den Händen charakterisieren ihre Gestalten. Ein weiteres im Schiffe der Kirche vorfindliches Gemälde „stellt sie zur Seite und unter der gen Himmel fahrenden Himmelskönigin dar“. An der Orgel noch hat man eine alte Inschrift, nach welcher im Pestjahr 1419 „alle, welche sich nach Schiltorn verlobt haben“, von dieser Epidemie frei blieben.

Worms: Steinrelief XV. Jahrh.

Von der über Süddeutschland verbreiteten Verehrung der drei hl. Jungfrauen liest man im Freiburger Diözesan-Archiv Band V S. 129 ein Beispiel mehr, wo von der Pfarrkirche zu Adelhausen („in der Würr“) erzählt wird, sie sei wahrscheinlich entstanden auf der Stelle, „wo ein uraltes Sacellum gelegen, welches einer der heiligen Jungfrauen Einbete, Warbete und Vilbete geweiht war. Diese heidnische Trias galt unter dem Volke als besonders wohltätig und ging nicht selten in den christlichen Kultus über. Lange nachdem das Adelhauser Kirchlein in der Ehre des heiligen Cyriak und der heiligen Perpetua errichtet worden, hielten sich die Anwohner immer noch an die alte Patronin des Ortes und nannten dasselbe nicht anders als Sant Einbeten Lütkilche. So zähe lebt in der Überlieferung des Volkes das Gedächtnis an seine guten und schlimmen Genien fort. Denn ohne Zweifel gehörten die drei Jungfrauen ursprünglich der keltischen Welt an, indem dieselben vom Rheine bis hinab zur Donau und hinauf bis in die Alpen als einheimisch erscheinen. Während der römisch-gallischen Zeit ging ihre Verwandlung vor. Das Christenvolk dieser Länder erblickte in ihnen christliche Nothelferinnen, zu denen es, besonders in den Tagen der Pest, scharenweise zu wallfahren pflegte.“ So Jos. Bader in dem Artikel über das Frauenstift Güntersthal, dem für die Zuweisung dieser drei Jungfrauen ins vorchristliche Heidentum und ihre Umtaufe zu Heiligen der Kirche die Verantwortung überlassen werden muß. Die „drei Schwestern“, „drei Jungfrauen“, spielen freilich in der deutschen Volkssage eine große Rolle und ihre Ableitung aus den Schicksals-Nornen der heimischen Mythologie hat jedenfalls viel für sich. (Darüber die Belege bei Panzer Bayr. Sagen Band I und II.) Übrigens ist an den meisten Orten die Zugehörigkeit dieser Legende an die von der hl. Ursula und ihren „eilftausend Jungfrauen“ schon ausgesprochen. Wie in dem Kirchlein zu Adelheim, so war die erste der drei Jungfrauen auch im Kloster Andechs nicht unbekan... ...ronika von 1572 verzeichnet unter den Klos... ...en auch: „item hayltumb von sant Ainbetten. ...nzer I S. 34.)

Die zwei wichti... Punkte, an denen die Erinnerung an die erwähn... Trias von Jungfrauen festgehalten, ja entschiedener ...s anderen Orten eingegründet wurde, sind Worms und Straßburg; in diesen beiden Städten wird ihre

Grabesruhe behauptet. Das Münster zu Worms besitzt in seinen Räumen (Anna-Kapelle) ihren Gedenkstein, der erstlich in der zerstörten uralten Kirche des ehemaligen Berg-Klosters war. Als Grabstein, wie er bezeichnet wird, ihn zu nehmen, geht nicht gut an; seine Form berechtigt nicht hierzu. Von diesem Werke ist in den „Kunstdenkmälern des Großherzogtums Hessen" Kreis Worms S. 193 eine Abbildung gegeben, welches es als gotisches Steinrelief des ersten Drittels vom XV. Säkulum erkennen läßt. Unter einer Krönung von drei geschweiften Spitzbogen stehen die drei Jungfrauen, Kronen auf den Häuptern, Buch und Palmenzweige in den Händen; Nimben bezeichnen sie als Heilige, und ihre Namen: S. Embede, s. Warbede, s. Wilbede, in gotischen Minuskeln über und unter dem Bildfelde, erklären die Darstellung vollkommen. „Die Fama des Jahrhunderts berichtet, daß dieses Monument den 3 Töchtern eines burgundischen Frankenkönigs geweiht gewesen, die in die Hände der grausamen Hunnen gefallen und wegen ihres unerschütterlichen Glaubens an den Erlöser zu Tode gemartert worden wären." (Panzer I S. 206.)

Nun erübrigt uns noch Straßburg vorzunehmen mit seinem Anspruche, dieser hl. Jungfrauen rechte Stätte zu sein. Professor F. F. Leitschuh hat im betreffenden Bändchen von Seemanns „Berühmten Kunststätten" No. 18 das große Publikum neuerdings aufmerksam gemacht auf diese Straßburger Merkwürdigkeit in der ältesten hiesiger Kirchen, in Alt S. Peter. Mit der Untersuchung dieser Angelegenheit haben sich schon die Verfasser der berühmten Bollandisten-Acta Sanctorum befaßt und bringen ihre Forschungen hierüber im V. Septemberband S. 315 zum 16. desselben Monats. Recht bezeichnend ist's, was vorausbemerkt wird, daß in vielen der ältesten Martyrologien von der hl. Jungfrau Eimbetta allein die Rede ist für das „territorium Argentoratense", wofür als wahrscheinlicher Grund die Aufbewahrung der Reliquien Einbettas bei den Karthäusern in Molsheim angeführt wird. Hermann Crombach, der 1647 die Ursulalegende behandelte, bringt auch über diese drei Mitglieder der Ursulaschar eine Legende, daß sie auf dem Rückwege der Heiligen von Rom in Straßburg zurückgelassen worden seien, um eine Kollegin, welche am Fieber erkrankt war, die hl. Aurelia, zu pflegen. Auch nach dem Tode der hl. Aurelia seien sie hier verblieben und verstorben. Die Verehrung, welche sie erfuhren, hat besonders veranlaßt die Auffindung ihrer Reliquien 1460 zum erstenmal und wieder 1646 durch den damaligen Dekan der Kirche Bischof Gabriel Haug. Erst ruhten ihre Leiber in einer 1489 durch den Chorherrn Heinrich von Kirchberg errichteten besonderen Kapelle; Dekan Ludwig Geiger übertrug 1752 die Reliquien zum Hochaltare des Kirchenteiles, welcher dem katholischen Kultus zugestanden blieb. Wie dieser Kirchenvorsteher es beurkundete, sind diese Überreste der hl. Jungfrauen jetzt geborgen „in cista quercea inclusa, triplici sera clausa, in medio summi altaris prope sepulchrum altaris."

Die volkstümliche freundliche Ursulalegende, welche so vielen gemütsvollen Kunstwerken des Mittelalters das Dasein verschafft hat, brachte auch für diese vereinzelten Mitglieder der verehrten Jungfrauenschar manch hübsche Kunstblüte zum Aufsprossen an entlegener und unvermuteter Stelle.

Graz. Johann Graus.

Nachschrift. Die Vermittlung der verehrlichen Redaktion dieser Blätter verschaffte meiner Arbeit einen Beitrag aus der Feder des Herrn Professors Dr. Klinkenberg, den ich gleich hier anzuschließen mir erlaube als eine von den obigen Ausführungen einigermaßen abweichende Anschauung über die Entstehung der volkstümlichen Jungfrauenlegende.

Die unter dem gemeinsamen Namen der hl. Jungfrauen oder Schwestern, den besondern Namen Einbetta, Warbetta und Wilbetta, auch Fides, Spes und Caritas, in Franken, Bayern, Tirol, im Elsaß und am Rhein verehrten drei hl. Jungfrauen geben sich deutlich als die in den christlichen Anschauungskreis verpflanzten drei keltisch-römischen Matres oder Matronae zu erkennen, mit denen sich bereits in spätrömischer Zeit die drei deutschen Schicksalsschwestern (Nornen) vermischt haben. In seiner Dekretensammlung wirft Bischof Burkhard von Worms († 1024) — derjenigen Stadt, welche in der Verehrung der genannten Heiligen eine Hauptrolle spielt — u. a. die Bußfrage auf: „Hast du es so gemacht, wie es zu gewissen Zeiten des Jahres Frauen zu machen pflegen, daß du in deinem Hause einen Tisch decktest und Speise und Trank nebst drei Messern auf denselben stelltest, damit, wenn jene drei Schwestern kommen, die die Vorzeit und die alte Torheit Parzen genannt hat, an demselben sich erquicken könnten, und hast du dem gütigen Gott seine Macht und seinen Namen genommen und ihn dem Teufel übergeben, so zwar, daß du glaubtest, jene Schwestern könnten dir jetzt oder in Zukunft Nutzen bringen?" (Decreta, Coloniae 1548, p. 198d; vergl. Grimm-Meyer, Deutsche Mythologie III[4], S. 409). Unweit Worms, in Wies-Oppenheim fand sich 1883 eine Weihinschrift an die Parzen, Gottheiten, die mit den keltischen Matronen in engster Beziehung stehen, ja auf einer Inschrift in Carlisle in England geradezu als Matres

Parcae bezeichnet werden (Ihm, Mutter- oder Matronenkultus, Nr. 524 und 371, = Bonner Jahrbücher 83, S. 180 und 160). Besonders stark verbreitet ist der Kult der drei hl. Jungfrauen im Lande an der Erft und Rur, dem alten Ubierland, wo auch der Matronenkult nach den zahlreichen Denkmälerfunden äußerst beliebt war. Wir finden hier den Kult in Bettenhoven, Bürgermeisterei Rödingen, auf dem Swisterbergen bei Weilerswist, in Frauweiler, Bürgermeisterei Bedburg, in Thum bei Nideggen, in Sistig bei Urft, in Frauenrath bei Adenhoven und in Ligneuville bei Malmedy. Bemerkenswert ist, daß bei einzelnen dieser Orte sich auch Matronensteine gefunden haben, und daß andere durch ihren Namen auf den Kult hinweisen. In Bettenhoven fand sich bei der Abtragung des alten Hauptaltares der Pfarrkirche ein Bleisiegel, das auf der Vorderseite den Bischof Pilgrim von Cöln (1021—1036), auf der Rückseite drei durch Beischriften als Fides, Spes, Caritas bezeichnete weibliche Gestalten darstellt; die Umschrift dieser Kehrseite lautet: „Sancta Coloniensis religio" — ein Beweis dafür, daß Erzbischof Pilgrim von Cöln für die Verchristlichung des heidnischen Schwestern-Kultes tätig gewesen ist (Bonner Jahrbücher 52, S. 117). Auch die ursprüngliche Mutternatur der drei hl. Schwestern schimmert noch in dem Umstande durch, daß letztere vielerorts zur Erlangung von Kindersegen, in Geburtsnöten und bei Kinderkrankheiten angerufen werden. Auf letzteres beziehen sich die volkstümlichen Namen, die sie in Frauenrath und Thum führen: Krischmerge, Pelmerge und Schwellmerge. Zugleich aber mahnen diese Namen an die Form, welche der Kult der Matronen in christlicher Zeit in Frankreich angenommen hat, wo sie als die drei hl. Marien, d. h. als jene hl. Frauen verehrt wurden, die am Ostermorgen zum Grabe des Heilandes pilgerten (Ihm a. a. O. S. 74). Auch hierzulande ist stellenweise der Haupttag für die Verehrung der hhl. Fides, Spes und Caritas der Ostermontag.

Unsere Künstler und das öffentliche Leben.

„Auch die Schätze der alten Weisen, die sie in ihre Schriften niedergelegt haben, durchsuche ich gemeinschaftlich mit meinen Freunden, und wenn wir etwas Gutes finden, so nehmen wir es in uns auf, und achten es für einen großen Gewinn, wenn wir einander nützlich werden.
(Xenophon, Memorab. I. 6,14.)

I.



nter dieser Überschrift fanden wir unter dem 9. Januar dieses Jahres in der „Düsseldorfer Zeitung" einen Artikel, welcher direkt und indirekt tief in das innere und äußere Kunstleben der Düsseldorfer Schule eingriff. Dieser Weckruf schloß mit der Aufforderung, besagte Erörterung doch nicht unbeachtet zu lassen, vielmehr daraus Anlaß zu einem kunstfördernden Austausche zu nehmen. — Unabhängig von diesem Artikel folgte alsdann unter dem 10. desselben Monates in den hier ebenfalls erscheinenden „Neuesten Nachrichten" eine längere Besprechung unter der Aufschrift: „Die Chemie als Retterin der Malerei", welche sowohl durch ihre Mahnungen Beachtung, als auch durch ihre Irrtümer — in die bei solch rein-fachmännischen Fragen der Nichtfachmännischgebildete nur zu leicht verfällt — Berichtigung erheischt. — Da nun fast gleichzeitig mit diesen Artikeln das 14. Heft des XXII. Jahrganges der „Technischen Mitteilungen für Malerei" — offizielles Organ der „Deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren" — (mit dem Datum des 15 Januar 1906) — eine nach den verschiedensten Seiten hin anregende Studie von Dr. A. Eibner [1]) brachte, die deutlich in und zwischen den Zeilen die Notwendigkeit recht gründlicher und dazu baldiger Abhülfe vor Augen stellt, so kann es doch nicht mehr zweifelhaft sein, daß irgendwo der Schuh bedenklich drückt.

So verschieden auch die Auffassungen oben gedachter Betrachtungen oder Weckrufe sein mögen, so gipfeln sie doch schließlich in der längst anerkannten Tatsache, daß die Werke unserer Tage mit jenen der voraufgegangenen Jahrhunderte nicht zu vergleichen sind; und hierfür treten zwei Momente in den Vordergrund: die Schulung, die Erwerbung des erforderlichen Wissens und die für den künstlerischen und handwerksmäßigen Teil benötigte Kenntnis der Mittel. — Die hier und dort unterlaufenen irrigen Ansichten ändern daran nichts, denn diese erklären sich leicht aus der Laienstellung der Referenten; besteht doch ein wesentlicher Unterschied zwischen einem noch so hervorragenden Fachlehrer und einem mit dem erforderlichen Rüstzeug wohl ausgestatteten Künstler und Forscher.

Betrachten wir ohne Rücksicht auf die Schule so ganz im allgemeinen die Werke der alten Meister, dann überrascht uns in deren Ölbildern zunächst die nirgendwo gestörte, die uns so anmutende und wohltuende, die innere

[1]) „Die Öl- und Temperamalerei in historisch-naturwissenschaftlicher Betrachtung."

Ruhe begünstigende Harmonie,[2]) die sich dazu mit einer durch die Umgebung gar nicht zu vernichtenden dekorativen Wirkung[3]) verbunden zeigt. Das, was wir Technik nennen, tritt dabei gar nicht in die Erscheinung, denn alles scheint wie selbstverständlich dem Willen des Künstlers gleichsam mühelos gefolgt zu sein; dies setzt aber ein allen Forderungen genügendes, mithin ein vollkommenes Malmaterial voraus; weit mehr aber noch bestätigen dies die Frische der Lichtwirkung und die wie unter einer geheimnisvoll verborgen wirkenden Leuchtkraft sich aufhellenden klaren Tiefen. Betrachten wir dazu die Unverletztheit der den Wandel der Jahrhunderte nicht entfernst verratenden Werke, dann fehlt es uns nicht an Momenten, wo wir getrost mit einer den Erfolg sichernden Forschung einsetzen können. Ein flüchtiger Rückblick auf einige wenige, für die Kunst gleichsam zu Marksteinen gewordene Meister, die ihren Schulen tief ihr geistiges Gepräge aufgedrückt, wird uns über den zu nehmenden Weg nicht mehr in Zweifel lassen. — Nennen wir Raphael und Leonardo — van Eyck und Dürer — Rubens und Sir Joshua Reynolds.

Wo sollen wir bei dem Erstgenannten aber beginnen, wo aufhören?! — Wie die Durchgeistigung der Raphaelischen Werke von einer hohen Bildung des Künstlers zeugt, so zeigt uns die Vollkommenheit der bis auf diese Stunde erhaltenen Werke den Meister im Besitze aller nur denkbaren technischen Forderungen; und dieses hohe Ziel fand Raphael lediglich auf dem Wege zweckentsprechender, durch die Wiederbelebung der alten Traditionen gesicherten Schulung! Einen Einblick in den Werdegang des Urbinaten erhalten wir durch des weisen Sirach Wort, wo er (39,1) anhebt: „Der Weise forschet nach der Weisheit aller Alten", ... und fortfahrend tiefer dringt in die Weise dieser Forschung, indem er sagt (ebend. 3): „Er forschet nach den Geheimnissen der Sprüche und weilet bei den Verborgenheiten der Gleichnisse." Darum war's kein Wunder, daß sich bei Raphael, dem Baumeister von St. Peter und dem Schöpfer der Disputa und der Schule von Athen das Wort Salomonis bewährte: „Wer mit Weisen umgeht, wird weise" (Spr. 13,20); und so ward an ihm die Prophezie erfüllt: „Der Weise erwirbt sich unter seinem Volke Ehre: und sein Name wird ewig leben!" (Sir. 37,29.) — An diese Weise der Schulung, die wir bei näherer Durchforschung als uraltes Erbe zurückerkennen, erinnert auch jener Satz Adolf Rosenbergs,[4]) der in seiner Darstellung von Raphaels Künstlerlaufbahn eines unmittelbar nach des Meisters Tode geschriebenen Briefes gedenkt, worin es heißt, daß die Gelehrten am meisten seinen Tod beklagen würden. Nicht weniger wertvoll bleibt für uns jener Satz Hermann Grimms, womit der erwähnte Autor seine Abhandlung schließt: „Die Kenntnis

[2]) In dem nachstehend angeführten Werke von Cremer findet sich S. 250 zum Vergleiche mit Werken der neueren Kunst ein Hinweis auf die Werke der altkölnischen Schule im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln; es heißt dort: „. . . . in den Sälen der Alten, trotz seltsam wechselnder Bildgrößen, eine einheitliche, ruhige Wirkung, bei entzückender Farbe voll Licht und Fülle des Tones. Hier breitet sich ohne jede Störung eine wohltuende Harmonie über die langen, hellbeleuchteten Wandflächen, und wie in dem Hauptsaale, so herrscht auch in den kleinen, mehr dämmerigen Sälen, sowohl in dem, durch den wir eintreten, als auch in jenem Abschlußsaale, wo wir die ältesten Werke jener alt-kölnischen Meister-Periode in wahrhaft köstlichen Perlen vereinigt finden, jene satte, ruhige Pracht und jener köstliche Schmelz in der Färbung, die, wenngleich mit des Emails Glanz und Klarheit wetteifernd, sich dennoch voll Milde und Weichheit zeigt. Hier ermüdet man sich nicht mit Sehen und überlegt kritisch das Schöne zu empfinden, hier läßt man gleichsam unbewußt mit wahrer, innerer Freude das Schöne auf sich einwirken und genießt es ohne sich zu ersättigen."

[3]) In den „Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei" — ein Versuch zur Wiedergewinnung der älteren und ältesten Ölmaltechniken — von Franz Gerh. Cremer (Düsseldorf 1899) heißt es S. 249: „. . . . Treten wir in einen der großen Säle unserer heutigen römischen Großen, etwa in jenen des Fürsten Doria-Pamphili auf dem Corso oder in den des Fürsten Colonna auf der Piazza gleichen Namens, und vergegenwärtigen wir uns, wenn wir über den mit Porphyrplatten oder seltenen Marmorarten belegten Estrich schreiten, wie sich zu diesen uns umgebenden antiken Statuen, den reichen architektonischen Wanddekorationen und kostbaren Fensterbehängen, den Pracht-Prunktischen aus vergoldetem Schnitzwerk oder Bronze mit Platten von orientalischem Alabaster oder Halbedelsteinen nicht unähnlichen Marmors — wie sich zu allem diesem wohl unsere neueren Bilder ausnehmen möchten! Wie der Augenschein lehrt, werden ein Rogier van der Weyden, selbst ein Breughel oder irgend ein Meister dieser Schulen so wenig wie ein Italiener des Cinquecento von dieser Umgebung berührt. Weder die Größe des Raumes noch die berückende Beleuchtung, welche das Auge fesseln oder gar zu beirren drohen, lassen die Genannten aus der Gesamtharmonie heraustreten, oder beeinträchtigen dieselben auch nur in ihrer Eigenart . . ."

[4]) »Raffael, sein Leben und seine Kunst (Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt 1904) S. XXXII.

Raphaels, der Besitz seiner Werke ist zu einem Elemente geworden, auf dem die menschliche Bildung überhaupt beruht. Die Menschen greifen danach als nach etwas, das zu ihrem Wohlsein unentbehrlich ist." — So wurde der Meister der „Sistina" also das, was schon Horaz [5]) vom Künstler und Dichter verlangt: „ein Erzieher der Menschheit."

Daher bleibt das Ziel aller Schulung für Lehrende und Lernende in der Kunst: für das Höchste zu befähigen, aber auch das Höchste zu erstreben! auf daß sich mit der Freude am Schönen der Sinn für das Gute stärke und edle Sitte fördere, damit sich des Allwaltenden Absicht erfülle und sich Fürsten und Volk zum Ruhm des Vaterlandes nur in Tugendverherrlichung, doch nie abseits von der Klugheit sicherem Pfad finden lassen. Dies hehre Ziel drückt Lucian [6]) in dem kurzen Worte aus: „Denn auch die Werke der Kunst sind Geschenke der Götter."

Wenden wir uns Leonardo da Vinci zu, dann charakterisiert sich dessen Auffassung von des Künstlers Schulung sofort in der Überschrift des ersten Abschnittes des ersten Teiles des ersten Bandes „Von der Malerei",[7]) die da lautet: „Ob die Malerei Wissenschaft ist oder nicht", wo er alsogleich mit der Lehre der Geometrie und von deren Beginn: dem Punkte, ausgeht, und dann gegen Schluß besagten Abschnittes bemerkt: „Keine menschliche Forschung kann man wahre Wissenschaft heißen, wenn sie ihren Weg nicht durch die mathematische Darlegung und Beweisführung hin nimmt." — Diese Anschauung, wiederum ererbtes Erbe, dankte Leonardo seinen Lehrern, welche dann wie für ihn, so auch für seine Gefolgschaft erneut Ziel und Richtung bestimmte; wozu sie in ihrer Durchführung befähigte, zeigt sein nie wieder erreichtes Werk: das Abendmahl. In dieser erhabenen Schöpfung feiert die mathematische Wissenschaft in ihrer künstlerischen Verwendung den höchsten und schönsten Triumph, da es gleichsam eine lebendig gewordene, beseelte Geometrie genannt zu werden verdient. In geistvoller Weise umschreibt dies Burckhardt [8]) kurz mit den Worten: „Das aber ist das Göttliche an diesem Werke, daß das auf alle Weise Bedingte als ein völlig Unbedingtes und Notwendiges erscheint." Eine weitere Erklärung hierzu, die vielleicht mancher bei der heutigen, für den Künstler durchaus unzureichenden Schulung wünscht, gibt uns Plato in dem trefflichen Worte: „Das Studium der Mathematik reiniget und belebet das Organ der Seele" wie in jenem: „Die Gottheit operiert stets mathematisch",[9]) wozu weiterhin, wie in jedem das höhere Leben berührenden Falle, die heilige Schrift in den erhabensten und lichtvollsten Darstellungen den erforderlichen Aufschluß gibt.

Die Notwendigkeit einer ausreichenden wissenschaftlichen Bildung drückt Leonardo dann auch auf das Bestimmteste im § 80 des II. Teiles oben genannten Werkes aus, wo er vom Irrtum derer [10]) spricht, welche die Praxis üben ohne die Wissenschaft, und dann sagt: „Diejenigen, welche sich in Praxis ohne Wissenschaft verlieben, sind wie Schiffer, die ohne Steuerruder oder Kompaß zu Schiffe gehen, sie sind nie sicher, wohin sie gehen." Wie er aber mit der Kenntnis und dem Eifer eines wahren Lehrers und Künstlers alle seine Schätze vor uns aufgetan, welche die Praxis und die Theorie ihm gegeben, die sie ihm gewissermaßen zu weiterem Ausbaue anvertraut, so mahnt

[5]) Er nennt sie „Tempelhüter der Tugend" — Aedituos virtutis — Epist. I, lib II, V. 230 „Ad Augustum." — Diese Stelle zu ergänzen und um zu zeigen, wie man auch in Griechenland gedacht hat, mag noch an ein Wort des durch ehrenhafte Gesinnung, Rechtlichkeit und Charakterfestigkeit ebenso hervorragenden, wie von allem Volke geschätzten Atheners Lykurgos (geb. Ol. 96 [396—393] erinnert sein: „. . . . indem sie nachahmend das menschliche Leben darstellen, wählen sie die edelsten Taten aus, und üben durch ihre Sprache und ihre Darstellung auf das Herz der Menschen bestimmenden Einfluß." (Lykurg. orat. contr. Leocr. cap. 26.)

[6]) Der Cyniker. Abschn. 5 (Lyicnus).

[7]) Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas), herausgegeben, übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig in 3 Bänden. (Wien 1882.)

[8]) Cicerone II. 2, 672. Dr. Erich Frantz erinnert im II. Bande seiner »Geschichte der christlichen Malerei«, S. 651, an ein Wort Lanzi's, der dieses unvergleichliche Werk treffend „ein Kompendium aller Studien und Schriften Leonardos" heißt.

[9]) M. s. bei Plutarch, »Moralische Schriften« II. B. VIII, 2. Frage: „In welchem Sinne sagt Platon, Gott treibe immer Geometrie?"

[10]) Ebendort spricht er sich Absch. 54 vielleicht noch deutlicher aus, wo er von „der Weise des Studierens" (Del modo del studiare) handelt. Er sagt: „Studiere zuerst die Wissenschaft und dann verfolge die Praxis, die aus selbiger Wissenschaft hervorgeht." — Die große Bedeutung dieses so schlichten Rates wird dann erst voll und ganz gewürdigt werden, wenn ich die mit der Technik zurückgefundenen Lehrmethoden der alten Schulen veröffentlicht habe. (D. V.)

er durch die Werke der Kunst zu höherer Auffassung des Lebens zu begeistern. Denn gegen Ende des 19. Abschnittes des I. Teiles seines Buches von der Malerei ist selbst zu lesen: „Wir können wegen der Kunst Enkel Gottes genannt werden." — Von der rein-technischen Seite des Meisters Ölbilder betrachtet, gilt von ihm, was auch von den anderen zu sagen ist: was er wollte, konnte er!

Da nun die genannten Meister gleichsam typisch für die anderen alle geworden sind, so könnten wir uns bei van Eyck und Dürer eigentlich auf wenige Hinweise beschränken, wenn nicht durch eben diese Männer wesentlich neue, die Forschung nach der alten Schulung begünstigende Momente in die Untersuchung getragen würden.

Um das Jahr 1456 schrieb Bartholomäus Facius[11]) sein Buch „de Viris illustribus" und sagt darin, daß Johann van Eyck von früher Jugend an eine treffliche Erziehung genossen und daß seine hervorragenden geistigen Anlagen auf das vielseitigste ausgebildet worden seien. Er hebt dann rühmend seine große Kenntnis in der Geometrie hervor, preist ihn wegen seines fleißigen Studiums der Werke des Plinius und anderer alter Schriftsteller, und berichtet des weiteren, daß er in der Chemie auf der Höhe seiner Zeit gestanden, und daß er in der damals viel betriebenen Destillierkunst reiche Erfahrungen besessen und auf allen diesen Gebieten ein reger Forscher gewesen und geblieben sei.[12]) Dieses Wenige umfaßt für uns den Inhalt eines ganzen Werkes: die Lehre der antiken Kunstschule und Künstlerwerkstätte, deren Traditionen nie ganz verschwunden waren! (Forts. folgt.)

Düsseldorf. Franz Gerh. Cremer.

[11]) Man sehe dazu: „Über Hubert und Johann van Eyck." Von Dr. Gustav Friedrich Waagen. (Breslau 1822), S. 102 u. w. Ferner: „Johann van Eyck und seine Nachfolger." Von Johanna Schopenhauer. (Frankfurt am Main 1822) Bd. I, S. 20 u. w.

[12]) Dies ersehen wir auch aus einer Bemerkung von Carel van Mander, wo es in der Lebensbeschreibung der Brüder Johann und Hubert van Eyck von ersterem heißt: „Hy was oock een wijs geleert Man, seer versierlijck, en vindigh in verscheyden dinghen der Consten . . . ." — (Nach der Ausgabe von 1617 durch Hanns Floerke, München und Leipzig 1906, S. 24.)

Bücherschau.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Von denselben sind buchweise längst erschienen: Raffael, Rembrandt I, Tizian, Dürer, Rubens, Velasquez, Michelangelo, über die hier einzeln berichtet wurde. — Sie werden, wie den Lesern bekannt, auch lieferungsweise ausgegeben, um Anschaffung und Gebrauch zu erleichtern. — Die I. Serie (70 Lief. à 50 Pf.) soll die ersten fünf Meister umfassen, von denen Raffael und Rubens in Lief. I—XXX bereits vorlagen, nunmehr auch Rembrandt zu erscheinen begann, um noch vor dem 16. Juli, als dem dreihundertsten Geburtstage des Meisters, abgeschlossen zu werden. — Von seinen 565 Gemälden (1627—1643) sind an 300 bereits wiedergegeben mit der Erläuterung, die der verstorbene Adolf Rosenberg in der Einleitung ihnen hat angedeihen lassen. Daß diese Reproduktion des ganzen Gemäldeschatzes das Verständnis für den großen Niederländer, der auch in Deutschland schon lange und namentlich gegenwärtig im Vordergrunde der Betrachtung und Wertschätzung steht, durchaus zu fördern geeignet ist, bedarf keiner Versicherung. Inhalt, Form, Preis des Werkes empfehlen dessen Anschaffung. — Inzwischen ist rechtzeitig als „Klassiker der Kunst" VIII. Band, Rembrandt II, erschienen: Des Meisters Radierungen in 402 Abbildungen, herausgegeben von Hans Wolfgang Singer (Preis geb. Mk. 8); fast noch mehr geeignet, den Meister zu kennzeichnen und in seiner ganzen Bedeutung darzustellen. Die autotypische Wiedergabe geht bis an die Grenze ihrer Leistungsfähigkeit, und Singer nimmt es sehr ernst sowohl mit der Hervorhebung der Eigenschaften, in denen die Größe gerade der Radierungen besteht, als mit der Markierung der für ihre Echtheit maßgebenden Grundsätze. Aus ihnen ergibt sich eine beschränkte Auswahl, die sich auf 147 vom Verfasser als echt bezeichnete, auf 75 für zweifelhaft erklärte, auf 174 zurückgewiesene Blätter bezieht. — Gern folgt man dem Verfasser in die kritischen Gänge seiner stellenweise gründlichen Untersuchungen, die aber wegen zuweilen übertriebener Schärfe und mangelhafter Konsequenz nicht immer überzeugen. —

Der demselben Verlage entstammende Rembrandt-Almanach (Preis 1 Mk.) beginnt mit einem Kalendarium für 1906 und 1907, enthält 2 ordentliche Farbendrucke und 19 gute Autotypien, die mehrere der 10 Aufsätze illustrieren. Aus ihnen mögen hervorgehoben werden Muther's äußerst lebendige Biographie; des Malers Veth geistvolle Abwägung von „Rembrandts Tragweite"; Heycks' Studie über „Rembrandt und seine Zeit", reich an treffenden Bemerkungen, aber auch nicht frei von (konfessionell) einseitigen Anschauungen; Lichtwark's sehr ansprechende Beschreibung von „Rembrandts Haus". Das Ganze eine interessante Zusammenstellung für ungemein wenig Geld. Sch.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XIX. JAHRG. — · — HEFT 6.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1906.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.
Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Domkapitular Dr. A. BERTRAM (HILDESHEIM).
Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN-KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN-KESSENICH).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).



Neues Flügelgemälde als Gedenktafel bei einem Familienfeste.

Abhandlungen

Ein neues Flügelgemälde als Gedenktafel bei einem Familienfeste.

Mit Abbildung (Tafel IV).

Besondere Gedenktage, im engeren Kreise der Familie, oder in dem weiteren von Gesellschaften zu Feierlichkeiten Anlaß gebend, die nicht auf einen vorübergehenden Akt sich beschränken, sondern dauernd festgelegt werden sollen, bereiten in der Regel eine große Verlegenheit hinsichtlich des Festgeschenkes. Wird es in der Eile zusammengesucht, so erweckt es kaum je rechte Befriedigung, denn wenn ihm auch der künstlerische Stempel nicht ganz fehlen sollte, dann sicher das persönliche Motiv, für das eine hinzugefügte Inschrift nicht ausreicht. Und wenn auch für ein persönlich zu gestaltendes Geschenk die Mittel aufgeboten werden, dann ist in der Regel die Eile, und nicht nur diese, das Hindernis für die Gewinnung des zutreffenden Gedankens, noch mehr für dessen künstlerische Formulierung, falls überhaupt für die Ausführung die geeignete Kraft zur Hand sein sollte.

Es kann daher die Tatsache nicht auffallen, daß so viele Feste, namentlich Jubiläen in größerem Stil heutzutage gefeiert, so viele kostbare Weihegaben dafür beschafft werden, so selten diese nach Inhalt und Form der Idee des Festes, der Bedeutung des Tages den auf die Dauer befriedigenden Ausdruck geben, mögen sie in Wand- oder Tafelschmuck, in Aufsätzen oder Kassetten bestehen.

Glücklicher waren auf diesem Gebiete die Verhältnisse in den früheren Jahrhunderten, die bei solchen Anlässen leicht die geschulte Hand des Malers, Graveurs oder Bildhauers in Bewegung setzen konnten, sei es, daß monumentale Leistungen beabsichtigt waren, oder es bei bescheideneren Ansprüchen verblieb.

Wo die religiösen Interessen, die bei manchen Familienfesten auch heute noch vorwiegen, in den Vordergrund traten, waren es vorzugsweise die Flügelgemälde, die dem festlichen Gedanken Ausdruck liehen, indem das Mittelbild das religiöse Thema in einer passenden, zumeist biblischen Szene behandelte, auf den Flügeln die gefeierten Personen dargestellt wurden, mit Vorliebe als Donatoren zu den Füßen ihrer heiligen Patrone knieend.

Wie viele solcher Familienbilder haben sich namentlich aus den letzten Jahrzehnten des Mittelalters und aus den beiden folgenden Jahrhunderten erhalten, manche mit den Reihen der Kinder und der Söhne bezw. Schwiegersöhne, unter der Führung des von seinem Namenspatron beschützten Vaters, der Töchter bezw. Schwiegertöchter, unter der Leitung der von ihrer Namenspatronin beschirmten Mutter, wobei die verstorbenen Mitglieder gern mit einem Kreuzchen bezeichnet wurden. Diese schöne Sitte, deren zahllose Denkmäler nur ausnahmsweise in den Stifterfamilien, öfters in den Kirchen verblieben, zumeist in die Museen geflüchtet sind, ist seit mehr als einem Jahrhundert fast ganz außer Übung gekommen.

Umsomehr mag ein Versuch, sie neu zu beleben, die Aufmerksamkeit verdienen, für den von einer kinderreichen holländischen Familie bei Gelegenheit der goldenen Hochzeit die Hand des Meisters Wilhelm Mengelberg in Anspruch genommen wurde.

Die hier beigegebene Tafel (135 *cm* hoch, 183 *cm* breit) veranschaulicht diesen Versuch, insoweit bei einem so reich mit Farbe und besonders mit Gold behandelten Gemälde von der Photographie die Wirkung wiedergegeben werden kann.

Das Mittelbild der Darstellung des Sposalizio, der Trauung von Maria und Joseph, mit dem Brustbild des die Hände schützend weithin ausbreitenden Gottvaters und dem von ihm herabgesandten Heiligengeist knüpft in stilistischer Hinsicht, zeichnerisch wie koloristisch, an Gemälde der altkölnischen Schule an, ohne auch nur ein Motiv derselben zu kopieren. Die Komposition ist im ganzen wie im einzelnen durchaus selbständig, nicht nur bezüglich der Mittelgruppe, sondern erst recht hinsichtlich der in verschiedenen Stellungen und Funktionen assistierenden Engel, die zugleich den sofort in die Augen springenden ungemein sinnigen Vorzug haben, in ihren

Gesichtern die jüngsten Enkel der Familie zu bezeichnen, während der Gottvater umgebende Halbkreis die Seelen der bereits heimgegangenen Kinder darstellt. — Der große Teppich verleiht der anmutigen Szene eine besondere Harmonie und Feierlichkeit, die auf den Boden, nach alten Vorbildern, sporadisch gestreuten Blumen passen vortrefflich in diese Stimmung.

Auf den beiden Flügeln sind die Familienglieder übersichtlich gruppiert in andächtiger Verfassung, die in der Haltung wie in den Physiognomien Ausdruck gewinnt; hinter dem Vater der Stammhalter, die drei letzten in der Reihe als Schwiegersöhne. Die Kostüme, obwohl modern, sind ebenfalls der Stimmung ganz angepaßt.

Die beiden Patrone der Eltern: Papst Felix und Diakon Laurentius (der Mutter Laura) sind mehr statuarisch, aber doch aktiv, den Gruppen eingegliedert, als Standfiguren nicht nur den Hintergrund belebend, sondern auch geschickt zum Mittelbilde überleitend. — An den markanten Stellen des letzteren, also an der Tiara des himmlischen Vaters, an den Nimben und Gewandsäumen von Maria und Joseph, kommt die plastische Pastentechnik in sehr dekorativer Weise zur Geltung. — Die punzierten Goldgründe wie des Mittelbildes mit seinem Eichenlaub, der Flügel mit ihren Wein- und Efeuranken sind von ungemein feiner Wirkung, durch ihren milden Glanz zur Feststimmung wesentlich beitragend. Auf der Rückseite der Flügel erscheint in gotischer Goldschrift auf blauem Grund die Chronik der Familie: die Aufzählung sämtlicher Mitglieder, der lebenden wie der abgeschiedenen. Der Rahmen ist rot gestrichen mit vergoldetem Profil und blauer Hohle.

Das hier vorgestellte Flügelgemälde mag den nur von modernen Eindrücken erfüllten Augen anfangs etwas befremdlich erscheinen, aber von dem Standpunkt aus, daß es ein Votiv-, ein Andachtsbild sein soll, wird ihm auch für unsere Tage die Berechtigung nicht beanstandet, zugleich der Vorzug guter Kompostition, Zeichnung, Durchführung nicht abgesprochen werden können. — Daß das ganze Mittelbild etwas weich gestimmt, wie eine Art von Vision erscheint, dürfte seinem Zwecke durchaus entsprechen, die harmonisch fließende Gewandung diesen Charakter bestätigen, wie der Engelkranz unten und oben. — Daß die Flügelgruppen, obwohl ihre Gesichter offenbar auf photographischen Aufnahmen beruhen, durch die Art der Zusammenstellung, durch die etwa dunkle Tönung, durch die Identität des punzierten Goldgrundes, zum Mittelbilde passen, mithin alles symphonisch zusammenklingt, wird nicht verkannt werden können. — Freilich würden die modernen Maler die Figuren in Stellung und Ausdruck freier behandeln und dadurch die Abrundung steigern, aber nur wenigen dürfte es gelingen, selbst bei sorgsamster Ausführung, die Einheitlichkeit zu erreichen, die Hauptvoraussetzung für den Gesamteffekt. Schnütgen.

Zur Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Wandfresken.

(Mit 4 Abbildungen.)

I.



ie Baugeschichte der weltberühmten Sixtinischen Kapelle ist für uns merkwürdigerweise in ein undurchdringliches Dunkel gehüllt. Im Mai 1473 war die alte Palastkapelle noch in Gebrauch. Ein 1477 verfaßtes Lobgedicht auf Sixtus IV. (bei Pastor, Päpste II, S. 689 Anm. 2, 3. und 4. Auflage 1904) verrät uns, daß der Papst eben „intra divi sacra ipsa palatia Petri" ein „pulchrum praestansque sacellum" baute, und es schmeichelt dem großen Rovere, daß er in dem neuen Heiligtum, wenn es einmal nach den Plänen seines erleuchteten und hochsinnigen Gründers vollendet und ausgeschmückt sei, sich ein Denkmal ohnegleichen gesetzt habe. Aus diesen beiden Tatsachen schließt man, daß der Bau in dem durch kirchliche Denkmäler aller Art ausgezeichneten Jubiläumsjahr 1475 begonnen wurde. Am Feste Mariä Himmelfahrt (15. August) 1483 wurde die Sixtina der in den Himmel aufgenommenen Gottesmutter geweiht.[1]) Das ist alles, was wir wissen.

Betreffs der herrlichen und tiefsinnigen Freskomalereien, womit Sixtus das neue Gottes-

[1]) Es war dies freilich keine feierliche Kirchenweihe. Eine solche fand bei der Sixtinischen Kapelle, einem Privatoratorium, für welches eine bloße Segnung genügte, wohl überhaupt nicht statt. Wenigstens erwähnt Jacob von Volterra, welcher den Gottesdienst vom 15. August 1483 ziemlich ausführlich bespricht

haus durch die berühmtesten Künstler seiner Zeit ausschmücken ließ, sind wir etwas besser bestellt. Es haben sich wenigstens zwei bezügliche Urkunden erhalten. Am 27. Oktober 1481 überträgt der vermutliche Erbauer der Kapelle, der Florentiner Architekt Giovannino de' Dolci, als „commissarius fabricae palacii apostolici" den Malern Rosselli, Botticelli, Ghirlandajo und Perugino die Ausführung von 10 Historienbildern, und am 17. Januar 1482 setzt eine Schätzungskommission das Honorar für 4 fertige Historien fest. — Es will hier der Versuch gemacht werden, aus den beiden Urkunden in Verbindung mit vorsichtigen Kombinationen die Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Wandfresken in ihren Hauptzügen festzustellen.

Die einschlägigen Sätze des Vertrags vom 27. Oktober 1481, der zuerst von seinem Entdecker Gnoli im Archivio stor. dell'Arte VI (p. 128—129) und neuerdings mit mehreren Berichtigungen von Dr. Pogatscher im Anhang der Steinmannschen Monographie (Sixtinische Kapelle I, 633) ediert wurde, lauten:

. . . conducit sive locat (nämlich Dolci den genannten 4 Malern) picturam capelle magne novae dicti palacii apostolici a capite altaris inferius videlicet decem istorias testamenti antiqui et novi cum cortinis inferius ad depingendum bene diligenter et fideliter melius quo poterunt per ipsos et eorum quemlibet et familiares suos prout inceptum est. Et convenerunt ac promiserunt ipsi depictores . . . dictas decem storias cum earum cortinis ut predicitur depingere, et finire hinc ad quintam decimam diem mensis marcii proxime futuri cum precio solution[is] et extimation[is], ad quam seu quod extimabuntur istorie iam facte in dicta capella per eosdem depictores, sub pena quinquaginta ducatorum auri de camera pro quolibet eorum contrafaciente, quam penam sponte sibi imposuerunt etc. Et pro praedictis omnibus et singulis ipsi depictores obligarunt se et omnia eorum et cuiuslibet ipsorum bona praesentia et futura et quilibet eorum tenetur pro alio contrafaciente et praedicta non observante sive observantibus etc.

(Muratori, Scriptores XXIII, 188 C), von einer feierlichen Weihe kein Wort. Dagegen hebt er ausdrücklich hervor, daß der am 15. August in Anwesenheit des Papstes von den Klerikern der Kapelle gefeierte Gottesdienst der erste war, welcher in der neuen Kapelle gehalten wurde. Daß schon am 9. August 1483 in der Kapelle ein Gottesdienst gehalten worden sei (Pastor, Päpste II, 3. u. 4. Aufl. 1904, S. 689 f.), beruht auf einem Mißverständnis. Der Gottesdienst am 9. August fand „in Aula Pontificiae consueta" statt (Jacob von Volterra a. a. O. 188 B), d. h. wie in den früheren Jahren in der Aula (a. a. O. 177 E, 9. August 1482), womit das Diarium immer den während des Baues im Vatikan eingerichteten gottesdienstlichen Raum bezeichnet.

In der Schätzungsurkunde vom 17. Januar 1482 (Steinmann, Sixtinische Kapelle I, 634, veröffentlicht von Dr. Pogatscher) heißt es von den beiden anwesenden Parteien, dem Kardinalpresbyter Domenico (della Rovere) von S. Clemente als Vertreter des Papstes einer- und den 4 Malern Rosselli, Botticelli, Ghirlandajo und Perugino anderseits, sie hätten sich geeinigt auf den Franziskanerminister Antonius aus Pinerolo, den Kanonikus Bartholomäus de Bollis an St. Peter, die Maler Laurus de S. Johanne aus Padua, Johannes Aloysius aus Mantua und Ladislaus aus Padua und den Meister Giovanni de' Dolci aus Florenz „ad taxandam et judicandam picturam factam in quattuor primis istoriis finitis cum cortinis cornicibus et pontificibus, quae cortine postquam fuerint finite debent iudicari per dictos arbitros ibidem presentes et acceptantes etc. Dann heißt es weiter: Et dicti domini arbitri et arbitratores ac iudices declararunt arbitrarunt et iudicarunt dictos magistros depictores debere habere a sanctitate domini nostri papae pro dictis quattuor istoriis cum dictis cortinis cornicibus et pontificibus videlicet pro qualibet istoria earundem ducatos de camera ducentos quinquaginta . . . pro qualibet istoria . . . . . ."

Die Folgerungen, welche Steinmann (Sixtinische Kapelle I, 187 ff. und durch den ganzen Band) für die Entstehungsgeschichte der Malereien aus den beiden Urkunden zieht, fassen wir in folgende 2 Punkte zusammen:

In den 10 Historien, welche am 27. Oktober 1481 den 4 Malern übertragen werden, haben wir sofort die Summe alles dessen zu erkennen, was es damals in der Kapelle an Freskomalereien überhaupt noch zu leisten gab. Würde es der Papst sonst so eilig gehabt haben mit der Vollendung der 10 Fresken, wenn mit ihnen nicht überhaupt das ganze Heiligtum vollendet gewesen wäre? Würde er jedem kontraktbrüchigen Maler mit der ungeheuren Strafe von 50 Dukaten gedroht haben, wenn er nicht vorgehabt hätte, schon die Fastengottesdienste im Frühjahr 1482 und alle Feiern der Stillen Woche in seiner neuen Kapelle zu begehen? Am 27. Oktober 1481 waren also 6 Historien fertig, ebenso aber auch die dekorativen Malereien an der Decke und zwischen den Fenstern; denn es ist ein Gesetz der Freskotechnik, daß sie ihre Aufgaben oben an der Wand beginnt und unten vollendet.

Welches die 10 am 27. Oktober 1481 noch zu malenden Historien sind, ist aus dem Vertrag nicht zu entnehmen. Steinmann kann aber 6 davon nennen. Das sind die beiden Bilder Signorellis (Abschied Mosis und Kampf um dessen Leichnam), denn von ihm steht urkundlich fest, daß er seine Tätigkeit in Rom erst im letzten Drittel des Jahres 1482 begonnen haben kann, dann Rossellis Durchzug durchs Rote Meer als Verherrlichung des Sieges von Campo Morto (21. August 1482) und Botticellis Wüstenaufenthalt Mosis, wo gleichfalls dieser Sieg durchgreifende Änderungen in der Auswahl der Darstellungen zur Folge hatte, ferner Botticellis Untergang der Rotte Kore als Denkmal des päpstlichen Triumphes über Zamometič, das nicht vor Ende 1482 begonnen worden sein kann, endlich Peruginos Schlüsselübergabe, welche das Bildnis des erst Weihnachten 1482 nach Rom gekommenen neapolitanischen Thronfolgers, des Herzogs Alfons von Kalabrien, enthält. Unter den 6 am 27. Oktober 1481 fertigen Fresken waren die Bilder der Altarwand, welche im Kontrakt durch den Ausdruck „a capite altaris inferius" eigens ausgenommen werden. Von den übrigen 8 Bildern aber wissen wir nicht, welche 4 vollendet und welche 4 noch zu malen waren. Die 6 am 27. Oktober bereits vollendeten, aber noch nicht geschätzten Historien werden am 17. Januar 1482 auf je 250 Dukaten gewertet, wobei jedoch entsprechend den 4 Künstlern nur von 4 Historien die Rede ist. Die 4 Künstler haben den am 27. Oktober 1481 eingegangenen Vertrag keinesfalls eingehalten.

Diesen Aufstellungen gegenüber sei zunächst betont, daß es ein Gesetz der Freskomalerei in dem von Steinmann behaupteten Sinn nicht geben kann, denn sonst hätte ja Michelangelo seine Deckenmalerei überhaupt nicht ausführen können. Unter Sixtus IV. hat Pier Matteo d'Amelia die Decke mit dem goldgestirnten Himmel bemalt. Wann er begann und wann er fertig ward, das wissen wir nicht. Er kann ganz ruhig oben auf seinem Gerüst gemalt haben, während die andern Künstler gleichzeitig unten arbeiteten. Wie für die Decke müssen wir auch dem unbekannten Maler (Pier Matteo d'Amelia oder Fra Diamante oder ein oder mehrere andere?), welcher die Dekorationen der Fensterlünetten und der Gewölbezwickel ausführte, die Zeit von der baulichen Vollendung der Kapelle (etwa 1479 oder 1480) bis Sommer 1483 zur Verfügung stellen. Pier Matteo und der Unbekannte scheiden daher von unserer Untersuchung aus.

Aber auch auf die 4 Wände findet das genannte Gesetz der Freskotechnik keine Anwendung. Denn es hat doch nur für eine und dieselbe Fläche Geltung. Nun sind aber die Wände durch stark vortretende Gesimse in 3 Stockwerke geteilt, in denen sehr wohl gleichzeitig gemalt werden konnte. Steinmann läßt denn auch Perugino und den unfähigen Rosselli schon an den Historien malen, während die begabteren Botticelli und Ghirlandajo durch des Papstes Willen noch zu den Papstfiguren im 3. Stock verbannt sind. Auch werden wohl Gehilfen die Teppiche im untersten Stock ausgeführt haben, während die Meister Perugino, Rosselli, Botticelli, Ghirlandajo, Signorelli die Historien im 2. Stock schufen. Wir sind also für die Entstehungsgeschichte der Wandmalereien lediglich auf die beiden Urkunden angewiesen.

Was können wir nun aus ihnen für die Entstehungsgeschichte folgern? Können wir wirklich nicht herausbringen, welche 10 Historien in dem Vertrag vom 27. Oktober gemeint sind? Der Vertrag bezeichnet sie ja selber: „a capite altaris inferius videlicet decem istorias testamenti antiqui et novi (cum cortinis suis)" überträgt Dolci den 4 Malern = 10 Geschichtsbilder (mit den Teppichen darunter) aus dem Alten und Neuen Testament, am Altaraufsatz beginnend rückwärts. Da der Notar gar nicht für notwendig hält, eigens beizufügen, wieviel es Bilder aus dem Alten und wieviele aus dem Neuen Bunde sind, ist anzunehmen, daß es beiderseits gleich viele sind. Dolci überträgt somit den 4 Malern die ersten 10 Bilder des Zyklus, beginnend über dem Altar rückwärts, also einschließlich Bergpredigt und Gesetzgebung. Davon haben wir auszugehen und daran haben wir unter allen Umständen festzuhalten. Für den Lateiner kann daran, daß diese Auffassung die einzig mögliche ist, kein Zweifel obwalten, mag der Inhalt des Satzes auch dem Kunsthistoriker einiges Kopfzerbrechen verursachen. Nur der Kunsthistoriker kann angesichts der Schwierigkeiten auf die Idee kommen, durch den Ausdruck „a capite altaris inferius" würden die Bilder der Altarwand von dem Kontrakt ausgeschlossen.

Dürfen wir nun in den 10 bezeichneten Historien die Summe alles dessen sehen, was

es am 27. Oktober 1481 in der Kapelle an Historien noch zu malen gab, waren die letzten 6 Historien des Zyklus damals schon vollendet? Unmöglich, denn Signorelli kann mit seinen beiden Werken (Abschied Mosis und Kampf um dessen Leichnam) nicht vor dem letzten Drittel des Jahres 1482 begonnen haben.

Oder waren etwa die 4 noch übrigen Historien, Untergang der Rotte Kore (Botticelli), Schlüsselübergabe (Perugino), Abendmahl (Rosselli) und Auferstehung Christi (Ghirlandajo) Probebilder der 4 Meister? Diese wären dann wohl identisch mit den 4 Historien, die am 17. Januar 1482 taxiert werden, und wohl zugleich mit den Bildern, die am 27. Oktober 1481 schon fertig, aber noch einzuschätzen waren. Von Steinmann und dem, welcher seine Forschungsergebnisse annimmt, ist diese Frage zu verneinen. Bieten auch Rossellis Abendmahl und das untergegangene Bild Ghirlandajos zur Lösung der Frage keinerlei Anhaltspunkte, so können der Untergang Kores als Denkmal des päpstlichen Triumphes über Zamometič und die Schlüsselübergabe, welche das Porträt des erst Weihnachten 1482 nach Rom gekommenen Herzogs Alfons enthält, nicht vor Ende 1482 angefangen bzw. vollendet worden sein. Allein, es ist schon an anderer Stelle (Archiv für christl. Kunst 1906, Nr. 2—6) nachgewiesen worden, daß die von Steinmann dem Untergang der Rotte Kore beigelegte zeitgenössische Anspielung unbegründet ist. Etwas anders liegt die Frage bei der Schlüsselübergabe. Steinmann weist in diesem Fresko 2 Apostel und 3 Porträtgestalten dem Signorelli zu und erklärt dessen Anteil an dem Bilde damit, daß Perugino aus irgend einem nicht mehr festzustellenden Grunde seine Tätigkeit in der Kapelle abbrechen mußte und Signorelli für ihn eintrat (Sixtinische Kapelle I, 356 ff.). Eines von den nach Peruginos Abgang von Signorelli gemalten Porträts hält er für den Herzog Alfons von Kalabrien. Und in der Tat kann man einige Ähnlichkeit mit dem bei Steinmann mitabgebildeten Medaillenporträt herausfinden. Allein, es sind doch auch so bedeutende Abweichungen vorhanden, daß die Identität keinesfalls in der Argumentation hätte verwertet werden dürfen. Die Ähnlichkeit des Medaillenporträts mit dem Kopf des unmittelbar neben dem angeblichen Prinzen stehenden Jünglings ist doch ohne Frage sehr viel größer. Allein, die hier verewigten jungen Leute haben sicherlich beide mit dem Prinzen (nachmaligen König) Alfons von Neapel nichts zu tun. Aber auch bei der Begründung des Anteils Signorellis an der Schlüsselübergabe können wir Steinmann schon nicht folgen. Nach dem von ihm überall betonten Gesetz der Freskotechnik mußten der ganze architektonische Hintergrund und der Tempelhof mit den beiden Miniaturgruppen schon fertig sein, ehe an die Ausführung der Apostelreihe geschritten werden konnte. Von dieser hat Perugino die meisten Figuren nicht bloß selbst gezeichnet, sondern eigenhändig zu Ende gemalt. Wie sollte er dabei auf die Idee gekommen sein, mitten in der Reihe hier den Raum für 2 Apostelgestalten und da für 2 andere Figuren und dort für eine Person auszusparen, welche dann Signorelli nach eigener Erfindung eingefügt hätte? Klar ist nur, daß die Modelle der beiden fraglichen Apostel (in der Schlüsselübergabe) auch dem Signorelli für den Abschied Mosis gestanden haben, — ein Brauch, der sich in dem Zyklus wohl dutzendfach belegen ließe — aber eine Vergleichung der psychologischen Qualitäten und der technischen Behandlung der betreffenden Figuren in beiden Fresken muß unseres Erachtens gerade hier auf verschiedene Autoren führen. Bei den 3 Porträtfiguren können auf Grund von Stilkritik erst recht so bestimmte Urteile nicht begründet werden. Keinesfalls stellt also die Schlüsselübergabe der Annahme, daß unsere 4 Fresken am 27. Oktober 1481 schon vollendet waren, ein Hindernis in den Weg.

Trotzdem wäre der zu dem Vertrag vom 27. Oktober 1481 und zu der Schätzungsurkunde vom 17. Januar 1482 so auffallend stimmende Lösungsversuch sicher nicht richtig. Betrachtet man von dem Zyklus insbesondere die 3 Werke Botticellis nach dem Gesichtspunkt des künstlerischen Entwicklungsgangs, so ist unleugbar, daß der Weg von dem Wüstenaufenthalt Mosis und Christi zum Untergang der Rotte Kore führt und nicht umgekehrt. Es wäre auch zu sonderbar, wenn Dolci mit der Ausführung der Malereien nicht am Anfang des Bilderkreises oder schließlich auch am Ende, sondern ganz willkürlich zwischendrein hätte beginnen lassen. (Forts. folgt.)

Freiburg i. Br. Anton Groner.

Von der historischen Ausstellung in Nürnberg.

(Mit 4 Abbildungen.)

II.

Die kirchliche Plastik.



Während wir bei der kirchlichen Malerei die chronologische und entwickelungsgemäße Reihenfolge beobachteten, empfiehlt es sich bei der kirchlichen Plastik, um die Übersicht zu erleichtern, die Gegenstände in sachlicher Anordnung auf einander folgen zu lassen. Ich nehme darum die Altarwerke vorweg, um alsdann die Kruzifixe, Madonnen, die anderen Einzelfiguren und schließlich die Gruppenbildungen zu behandeln.

Es wurde bereits ausgeführt, daß der Entwurf zum Hersbrucker Altar auf einen Künstler und zwar auf Michael Wolgemut zurückgehe. Gemeint sind hiermit auch die lebensgroßen, vollplastisch geschnitzten Figuren der Maria mit dem Kinde und der vier Kirchenväter, welche in faltenreicher Gewandung unter reich gegliederten Baldachinen auf Laubwerkkonsolen im Mittelschrein stehen. Es fällt die flüssige Behandlung der Gewänder auf. Die Falten sind weich und großzügig. Hier muß unbedingt ein Maler die Hand im Spiele gehabt und die Ausführung seiner Entwürfe überwacht haben. Die Enstehungszeit des Hersbrucker Altares wurde auf den Anfang der achtziger Jahre des XV. Jahrh. festgelegt. Neben dem Hersbrucker Altar haben 7 weitere Altarwerke Aufstellung gefunden. Sie gehören dem Ende des XV. Jahrh. und dem Anfang bezw. der 1. Hälfte des XVI. Jahrh. an. Des kleinen Altares aus der Rosenbergkapelle in Schwabach wurde ebenfalls schon Erwähnung getan. Er enthält im Mittelschrein in Vollplastik Christus am Kreuz zwischen Johannes und Maria und einem weiteren, nicht zugehörigen Heiligenpaar. Wir haben es mit sinnig empfundenen, lebensvollen Figuren zu tun, wobei jedoch von den später eingefügten Heiligen zu abstrahieren ist. Eine besondere Bedeutung messe ich dem Altar aus Veitsbronn (Abb. 1) bei. Scheint er auf den ersten Blick auch einfach und anspruchslos, so gewinnt er bei näherem Betrachten mehr und mehr. Es kommt hierbei in erster Linie auf die in Reliefplastik ausgeführte Darstellung des Martyriums der hl. Katharina im Mittelschrein an. Vorn links kniet die jungfräulich gegebene Heilige im Gebet. Ihr Antlitz trägt jugendliche Züge voll zarter Anmut. Die zierlichen Hände sind ergebungsvoll zusammengelegt. Ihr Mantel deckt in bauschigen Falten den Boden. Hinter ihr steht der entsprechend charakterisierte Scherge. Seine Gestalt ist im Gegensatz zu der Heiligen robust und von derben kräftigen Formen. In seinem Antlitz aber offenbart sich Mitleid, fast Wehmut. Gerne waltet er nicht seines Amtes. Behutsam faßt er die Jungfrau bei der Schulter, mehr als wollte er sie schonen. In dieser Gruppe liegt ein selten hoher Grad von innerer Versenkung und Empfindung. Wir sind so etwas bei sonst schlichten Arbeiten nicht gewohnt. Die Massenabwägung ist die denkbar glücklichste. Zur Rechten der Hauptgruppe ein bärtiger König, begleitet von einem Jüngling mit Schwert, der ihn bittet, die Heilige zu schonen. Zur Linken steigt eine Anhöhe empor, auf der vor dem Rade die in kleinerem Maßstabe gezeichnete Heilige kniet, während weiter unter ihr die Peiniger durch eine höhere Macht zu Boden geschleudert werden. Die Mitte des Hintergrundes nimmt eine auf hohem Fels gelegene Burg ein, welche einer mauerumwehrten Stadt zum Schutze dient. Rechts an dieser strömt ein Gießbach vorbei, dessen linkes Ufer von einer Baumgruppe bestanden ist. Der Altar gehört schon der Zeit des Erwachens subjektiverer Regungen, dem Anfang des XVI. Jahrh. an. Der Altar aus Ottensoos, von dessen der Kulmbachschen Schule angehörenden Malereien bereits gehandelt wurde, ist auch in seinen bei geöffnetem Zustande sichtbaren Schnitzereien nicht bedeutungslos. Namentlich beziehe ich dies auf die unter freigearbeitetem Rankenbaldachin im Mittelschrein auf einer von Engeln gehaltenen Mondsichel stehende Madonna. Die linke Hüfte ist in sanftem Schwung ausgebogen, und in weich-flüssigem, natürlichem Faltenwurf flutet der links angeraffte Mantel auf die Erde herab. Auch bei dem größeren Altar aus der Rosenbergkapelle in Schwabach ist es in erster Linie die Schnitzarbeit des Mittelschreines, die unser Interesse erweckt. Auf gemein-

samem, kissenbelegtem Thronsessel sitzen Anna und Maria mit dem Jesusknaben, hinter ihnen stehen Joachim und Joseph — eine Darstellung, deren Typ denjenigen des Vossischen Bildes in dem veränderten Stil und Geschmack der Zeit wiederholt. Maria sitzt hochaufgerichtet. Ihr Antlitz verrät freudige Erregung. Der Mantel fällt anfangs flügelartig herab, um dann in Veit Stoßischer Art in bauschigen Falten den Schoß zu überziehen. Viel bewegter im Ausdruck ist Anna. In ihren Mienen spiegelt sich lebhafte Teilnahme an dem Jesusknaben, den sie mit ihren minutiös durchgebildeten Händen entgegennimmt. Bei der Anna wird man mehr als bei der Maria an Veit Stoß erinnert, ohne daß damit die Gruppe als eine eigenhändige Arbeit des Meisters bezeichnet sein soll. Nahe steht sie ihm jedenfalls. Die Reliefschnitzereien der Seitenflügel sind mit der Mittelgruppe nicht gleichwertig. Auf dem linken Fügel finden wir Zebedaeus und Maria Salome mit dem kleinen Jakobus major auf dem Arme, links unten den jungen Johannes mit Kelch; auf dem rechten Flügel Alphaeus und Maria Cleophae mit dem kleinen Joseph, unten den jugendlichen Jakobus Minor mit dem Geigenbogen und zwei weitere Kinder. Die kleinen Begleitfiguren sind weit lebendiger und ausdrucksvoller als die flach gegebenen Hauptfiguren. Die Prädella enthält in plastisch geschnitzten Halbfiguren die 14 Nothelfer.



Abb. 1. Altar aus Veitsbronn, Mittelschrein.

Dem Altar kommt im Rahmen der Nürnberger Plastik eine gewichtige Stelle zu. Von ganz anderer Art sind die beiden Altäre aus Heilsbronn, die eine etwas spätere Zeit repräsentieren. Bei der Gleichartigkeit ihrer Anlage ist man leicht geneigt, ein und dieselbe Werkstatt anzunehmen. Doch kann hier auch der Wille des Stifters, des Abtes Sebald Bamberger, maßgebend gewesen sein. Erschwert wird das Urteil in dieser Hinsicht dadurch, daß auf der einen Seite fast nur Frauen, auf der anderen nur Männer dargestellt sind. Der eine Altar, der den nicht ganz berechtigten Namen „11 000 Jungfrauenaltar" führt, ist in seinem Mittelschrein der Verlobung der hl. Katharina mit dem Jesusknaben gewidmet, wobei neun weitere Heilige anwesend sind. Die Flügel zeigen in vier Abteilungen derbe Reliefdarstellungen des Martyriums der Heiligen Apollonia, Katharina, Barbara und Christina. Ein eigenartiges und sehr beachtenswertes Kunstwerk ist die Prädella, die in spitzbogigen Nischen in Flachschnitzerei Engel mit Schilden, auf denen die Leidenswerkzeuge, zeigt. Der Altar trägt die Jahrzahl 1513. Wenige Jahre später ist der etwas weitergediehene andere Altar aus Heilsbronn mit den Heiligen Lorenz und Mauritius, begleitet von zahlreichen Nebenfiguren, im Mittelschrein und vier reliefierten Darstellungen aus dem Martyrium der beiden Heiligen auf den Flügeln. Die Hauptdarstel-

lung wird von reicher Rankenschnitzerei umrahmt. In eine ganz andere Epoche treten wir mit dem Veit Stoß-Altar aus der oberen Pfarre in Bamberg v. J. 1523, nämlich in die Epoche des Übergangs von der Gotik zur jugendfrischen Renaissance. Dieser Altar von 3,50 *m* Höhe und 5,80 *m* Breite bildet das bedeutendste Glanzstück unter den kirchlichen Kunstwerken der Ausstellung. Gleichzeitig ist er für die Entwicklung seines Meisters außerordentlich bezeichnend, da er dartut, wie der sonst ganz in der Gotik wurzelnde Künstler sich späterhin zu einer freieren Auffassung, zu einem höheren Formadel aufgeschwungen hat. So wird er zu der reifsten und charakteristischsten Arbeit für den Stil der späteren Zeit des Veit Stoß. Vergl. Berthold Daun, »Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn«, 1903, S. 87 bis 90. Der Altar, der im Mittel-



Abb. 2. Veit Stoß-Altar aus Bamberg, Mittelschrein.

schrein eine vollplastisch gearbeitete Anbetung (Abb. 2), auf den Seitenflügeln oben in Flachrelief die Flucht nach Ägypten und die Geburt Christi, unten in Reliefplastik die Anbetung der hl. drei Könige und die Darbringung im Tempel zeigt, übt eine mächtige, den Beschauer unmittelbar ergreifende Wirkung aus. Aus allem spricht Empfindung und gefühlvolle Versenkung, natürliche Anschauung und lebendige Gestaltungskraft. Die Gesichter sind fein und naturalistisch durchgebildet. Die Drapierung der Gewänder ist edel und ruhig. Die Kompositionen sind ungezwungen und in sich abgerundet. Bei der Transferierung des Altares ergab sich, daß sich die Hauptdarstellung durch eine später vorgenommene gewaltsame Einzwängung in einen kleineren Kastenschrein mancherlei Verkürzungen hat gefallen lassen müssen. Die Flügel sind unversehrt auf uns gekommen.

Man wird nicht so bald wieder Gelegenheit haben, so viele Altarwerke einer Schule vereinigt zu sehen.

Unter den Kruzifixen der Ausstellung ist das älteste dasjenige von der Tenne des Pfarrhofes in Wöhrd. Es gehört der 1. Hälfte des XV. Jahrh. an. Die herabhängenden Enden des über Kreuz gelegten Lendenschurzes zeigen die charakteristischen Trillerfalten. Das Antlitz ist mit gut durchgeführtem Gesichtsausdruck zur Seite geneigt. An den Enden des senkrechten Stammes in Vierpässen die Symbole der Evangelisten Johannes und Markus. Diejenigen am Querstamm fehlen. Den mit der 2. Hälfte des XV. Jahrh. eingetretenen Fortschritt repräsentiert in besonders hervorragendem Maße der Kruzifixus aus Katzwang, den wir vor der Hand als das bedeutendste Werk der Gattung seiner Zeit betrachten müssen. Welch ein hoher Adel, welch eine tiefe Empfindung in dem schlaff herabhängenden Körper, in dem todesmüden, meisterhaft durchgearbeiteten Haupt liegt, das läßt sich kaum in geeignete Worte fassen! Das Lendentuch ist an der rechten Hüfte zu einem sehr natürlichen Knoten geschürzt. Die Enden flattern wie vom Winde gebläht. Einen ganz anderen, weniger häufigen und darum originellen Typus vertritt die große Kreuzigungsgruppe aus Münchaurach vom Ende des XV. Jahrh. Der Künstler hat mit Bewußtsein auf eine ängstliche Detaildurchbildung verzichtet. Er arbeitet mehr im Großen, um eine monumentale Gesamtwirkung zu erzielen. Und er hat eine solche bei der offenbar auf Untenansicht berechneten, am ursprünglichen Ort sehr hoch gehängten Gruppe auch erreicht. Christus ist mit Kreuz fast 4 *m* hoch. Der zugehörige Johannes ist leider verloren gegangen, während die als Schmerzensmutter aufgefaßte Maria seiner Zeit vom Baumeister Andreas Kurr in Herzogenaurach erworben wurde, der sie für die Ausstellung bereitwilligst herlieh. Mit dem Kruzifixus vom Hochaltar in Heroldsberg treten wir ins XVI. Jahrh. ein. Er ist von zierlichen Proportionen und außerordentlich minutiös durchgebildet. Unterfränkische Anklänge sind ja vorhanden, doch haben wir es ganz offenbar bei der unmittelbaren Nähe Nürnbergs mit einer Arbeit der Nürnberger Schule zu tun. Als Meister gilt traditionell Veit Stoß. Sehr eigenartig ist auch die Kreuzigungsgruppe aus der Kirche in Mögeldorf, welche etwa ums Jahr 1520 entstanden ist. Christus ist schlicht und ruhig aufgefaßt, während die Schächer voll drängenden Lebens sind. Namentlich gilt dies von dem unbußfertigen Schächer, in dessen bartlosem Antlitz es von verzweifeltem Trotz nur so zuckt.



Abb. 3. Madonna aus Kadolzburg.

Wertvolles Material zur Geschichte der Nürnberger Plastik liefert auch die Gruppe der Madonnen. Die früheste unter ihnen ist eine Terrakotta-Madonna aus der Kirche in Kalbensteinberg aus dem Anfang des XV. Jahrh. Mutter sowohl wie Kind sind angesichts der frühen Zeit an natürlichem Leben schon weit gediehen. Die überlebensgroße Madonna aus der Kirche in Velden verdient als Repräsentationsbild, das auf Massenwirkung berechnet war, nähere Beachtung. Die zwei Meter hohe, schwergewandete Figur steht in Vollplastik vor einer auf zwei zweiteiligen Flügeln angeordneten Strahlenglorie. Die Flügel können zu einem viereckigen Kasten um die Figur herumgeklappt werden. Über ihrem Haupte halten unter maßwerk-verziertem Baldachin zwei Engel die Krone. Wir haben es mit einer Arbeit der Mitte des XV. Jahrh. zu tun. Bei der Madonna aus der Kirche in Kraftshof aus der Zeit um 1480 ist die Strahlenglorie auf einer oval geformten, mit Gewölk ummalten Holztafel angebracht. Die Figur ist edel in Haltung und Auffassung. Das Gewand entbehrt jeglicher Härten. Alles ist weich und flüssig behandelt. Auch hier halten zwei Engel eine Krone über dem Haupte der Maria. Der barocke Sockel ist eine Zutat vom Jahre 1666. Die Madonna aus der Kirche in Kadolzburg (Abb. 3) berührt uns in hohem Maße sympathisch. Gesichtsausdruck, Haar, Faltengebung, die Bewegungen des Kindes, alles das erscheint uns so ungezwungen, als könnte es garnicht anders sein. Innere Freude und Zufriedenheit sprechen aus dem sicher geschnittenen Antlitz. Die majestätische Würde der Kraftshöfer Madonna



Abb. 4. Mariä Himmelfahrt aus Bamberg.

ist hier in das stille Glück einer Mutter aus den wohlhabenderen Schichten des Volkes umgewandelt. Als Entstehungszeit ist das Ende des XV. Jahrh. zu nennen. Kurz erwähnen wir auch die kleine würdevolle Madonna aus dem Besitz des Herrn Lockner in Würzburg und die nach links hin schreitende Maria aus der Gruppe der Heimsuchung in der Jakobskirche in Nürnberg, deren Untergewandung in vornehmem Schwung herabflutet. Beide sind um 1500 entstanden. — Daß die Stadt Nürnberg darnach Verlangen trug, auch selbst mit einem ihrer hervorragendsten Besitzstücke auf der von ihr veranstalteten Ausstellung zu prunken, wird jeder begreiflich finden. So hat die berühmte Nürnberger Madonna an einem bevorzugten Platze, in der Mitte des kirchlichen Hauptraumes, Aufstellung gefunden. Sonst steht sie in den Sammlungen des Germanischen Museums. Ich darf es mir versagen, auf diese ja jedermann bekannte herrliche Statue des Weiteren einzugehen. Nur auf zweierlei hinzuweisen möchte ich nicht versäumen. Eine Untersuchung ergab, daß sich unter dem eintönigen grauen Überanstrich noch eine vierfache Polychromie birgt. Die Statue hat darum wohl nicht als Gußmodell gedient, sondern ehedem zu einer Kreuzigungsgruppe gehört, deren übrige Figuren eben nicht auf uns gekommen sind. Ferner deuten die ungleichen Proportionen des Ober- und Unterkörpers darauf hin, daß diese Kreuzigungsgruppe ursprünglich sehr hoch gestanden haben muß; denn alles spricht dafür, daß die Figur auf Untenansicht berechnet ist. Die von Stephan Godl zu Anfang des XVI. Jahrh. gegossene Madonna aus der Sebalduskirche in Nürnberg zeichnet sich weniger durch Natürlichkeit als durch die Pracht der Gewandung aus. Von den übrigen einzelnen Figuren beschränke ich mich darauf zu nennen: die heil. Margaretha aus der Kirche in Kalbensteinberg (2. Hälfte XV. Jahrh.), den St. Veit aus Ottensoos (Ende XV. Jahrh.) und die ehedem als Reliquiarien dienenden Halbfiguren des St. Florian und des St. Georg aus der Sammlung Dr. Berolzheimer in München.

Zum Schluß noch einige Worte über die auf der Ausstellung vorhandenen Gruppen! Lehrreich ist die Gegenüberstellung zweier Pièten, die um mehr als ein Jahrhundert auseinanderliegen. Die eine stammt aus der Leonhardskirche in Nürnberg (Anfang XVI. Jahrh.), ist in Terrakotta hergestellt und gehört dem Anfang des XV. Jahrh. an. Die andere wurde aus der Kirche in Heilsbronn hergeholt, ist in Holz gearbeitet und gehört der 1. Hälfte des XVI. Jahrh. an. Da es sich um ein und denselben Stoff handelt, kann man sich im kleinen ein Bild machen, wie sich Geschmack, Auffassung, künstlerisches Vermögen und Darstellungsweise im Laufe der Zeiten verändert. Die Himmelfahrt Mariä aus der oberen Pfarre in Bamberg aus dem Ende des XV. Jahrh. behandelt einen der deutschen Plastik sonst weniger geläufigen Stoff. (Abb. 4.) Die Gruppe ist 1,70 *m* hoch, 1,80 *m* breit und in $^3/_4$ Vollplastik geschnitzt. Maria schwebt über dem geöffneten Sarkophag, der von den staunenden Aposteln umgeben ist. Die Darstellung der mannigfachen Grade der Verwunderung bei den in verschiedenster Weise charakterisierten Aposteln verdient unsere ganze Anerkennung. Oben in kräftig gezeichnetem Gewölk Christus, begleitet von singenden Engeln, die Krone über dem Haupt der Gottesmutter haltend. Es wogt in diesem Relief nur so von stürmischer Bewegung. Die kleine Relieftafel der 14 Nothelfer aus der Sammlung Clemens in München hat augenscheinlich ehedem als Prädella zu einem Hausaltärchen gedient. Sie ist um 1500 entstanden. Wenig oder gar nicht beachtet war bisher, obwohl in einer größeren Kirche stehend, das Martyrium des heil. Sebastian aus der Lorenzkirche in Nürnberg. Und doch ist diese aus drei vollrund geschnitzten Figuren bestehende Gruppe wegen des derben Realismus der beiden Schergen in jeder Hinsicht bezeichnend für ihre Zeit, d. h. für den Anfang des XVI. Jahrh. Die heil. Anna selbdritt aus St. Jakob in Nürnberg ist schon durch Daun als Arbeit des Veit Stoß festgestellt worden. Nur ergab sich bei der Herausnahme aus dem Altar, in dessen Mittelschrein sie stand, daß auf der Unteransicht der Gruppe ein menschliches Antlitz in wolkenartiger Umrahmung angearbeitet ist, woraus zu schließen ist, daß sie früher für sich frei gehangen hat. Das reliefierte Martyrium des Evangelisten Johannes aus der Sammlung Clemens in München trägt in allem die Merkmale des Stiles des Stanislaus Stoß, so daß man berechtigt ist, es als eine Arbeit desselben zu betrachten. (Forts. folgt.)

Nürnberg. Fritz Traugott Schulz.

Bücherschau.

Kirchen. Von Cornelius Gurlitt, Professor an der Technischen Hochschule in Dresden. „Handbuch der Architektur." Vierter Teil, 8. Halbband. Heft I. Mit 607 Abbildungen im Text und sechs Tafeln. Kröner, Stuttgart 1906. (Preis 32 Mk.)

Das groß angelegte (nahezu vollendete) „Handbuch der Architektur" besteht aus vier Teilen: Allgemeine Hochbaukunde; die Baustile; die Hochbaukonstruktionen; Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude. — Des letzteren Teiles VIII. Halbband, behandelt im I. Heft die Kirchen, das also nicht die Geschichte der Kirchenarchitektur, noch die Baukonstruktionen, bezw. architektonischen Motive lehren, vielmehr dem Architekten mit den für den Bau einer Kirche maßgebenden Ratschlägen an die Hand gehen will, unter Beigabe mancher Illustrationen, die, mit vereinzelten Ausnahmen, im letzten Jahrzehnt von deutschen Architekten in Deutschland gebaute, bezw. ausgestattete Kirchen wiedergeben. — Um aktuelle praktische Unterweisungen handelt es sich daher, die von dem hierzu in hervorragendem Maße berufenen Verfasser, auf Grund eingehender Studien und reicher Erfahrungen, mit höchst anerkennenswerter Objektivität umfänglichst geboten werden. — Der allgemeine Teil beleuchtet die Ästhetik der kirchlichen Kunst und ihrer Symbolik, namentlich Tradition und Baustil, endlich die Umgebung der Kirche, für die dem „Freilegen" älterer Kirchen mit Recht ein gehöriger Zügel angelegt wird. — Die Baustilfrage wird hier in ihrer Anwendung auf katholische und evangelische Kirchen behandelt, nicht mit der Absicht eigentlicher Lösung, sondern mit der Beschränkung auf die ruhige Darlegung der verschiedenen Auffassungen, wie sie im letzten halben Jahrhundert, namentlich in dessen zweiter Hälfte, sich geltend zu machen suchten. Wenn der Verfasser am Schlusse der langen interessanten Erörterung der „rechten Tradition", d. h. den den Forderungen des Gottesdienstes sich anpassenden Bauformen das Wort redet, so hat er damit gewiß Recht, und es ist ein Glück, daß sich dafür mehr oder weniger alle Stilarten eignen. — Der ungefähr das Vierfache umfassende besondere Teil ist den konfessionellen Anforderungen gewidmet, zunächst den speziellen der Juden (S. 126 bis 165), der Katholiken (S. 176 bis 302), der Protestanten (bis S. 424), sodann den gemeinsamen. Das letzte (XI.) Kapitel beschäftigt sich mit Einzelfragen, die über Dorfkirchen, Akustik, Restaurieren alter Kirchen manche sehr beachtenswerte Winke geben, 16 Beispiele für architektonische (Ausbau-) Lösungen, zu denen dieser Zeitschrift viele Beiträge hätten entnommen werden können. — Der Verfasser verbindet mit seinen durchaus richtigen konservativen Grundsätzen moderne Bestrebungen, die den Schwerpunkt bei der Herstellung nur in das Empfinden des Künstlers verlegen, also unter Umständen in die reine Willkür, der gegenüber das Ergänzen im wohlerfaßten Sinne der Alten doch noch als Rettungsanker erscheint. — Das keiner Schwierigkeit ausweichende fleißige Buch ist überreich an aktuellem Lehrstoff und der Verfasser weiß mit dem Selbstbewußtsein des erfahrenen Architekten die Objektivität des nüchternen Referenten wohl zu vereinigen.

Schnütgen.

Alt-Nürnbergs Profanarchitektur. Ein Bild ihres geschichtlichen Werdeganges. Mit Berücksichtigung der Stadtbefestigung, Straßenbilder und Brunnen. In 151 Lichtdruckdarstellungen mit einem anleitenden Text. Von Dr. Fritz Traugott Schulz. Verl. von Gerlach & Wiedling, Wien und Leipzig. (Preis 65 Mk.)

Mit der Alt-Nürnberger Kunst, der kirchlichen wie der profanen, hat der Verfasser sich in ganz hervorragendem Maße beschäftigt und sie in der diesjährigen Landes-Ausstellung zur Darstellung gebracht, deren historische Abteilung sein (von ihm selber in dieser Zeitschrift zur Beschreibung gelangendes) Werk ist. — Als lehrreicher Vorläufer, wie als glückliche Begleiterscheinung mag das vorliegende Tafelwerk betrachtet werden, das zum ersten Male die viel bewunderte Profanarchitektur der berühmten „mittelalterlichen" Stadt in ihrer kunstgeschichtlichen Entwickelung vorführt durch eine 151 Darstellungen auf 113 Tafeln umfassende, sehr handliche Kleinfolio-Mappe, zu der 32 Seiten mit neun Illustrationen Einleitung und Beschreibung liefern. — Die Aufnahmen sind sämtlich tadellos und die volle Einheitlichkeit ihrer Tönung erhöht noch die Gefälligkeit der Wirkung. — Mit den Ausläufern der romanischen Kunst beginnt das vielgestaltige Bild und durch die Phasen der Hoch- und namentlich der überaus reichen Spätgotik, sowie der mannigfaltigen Abwandlungen der verschiedenen Renaissancearten, wie des Barock und des Rokoko setzt es sich fort, in großer Mannigfaltigkeit und doch bewunderswerter Harmonie, zu dem einhelligen Effekt, den keine andere Stadt weder erreicht, noch bewahrt hat. — Die Burg und die Stadtbefestigung des XIV. und XVI. Jahrh. bilden den Ausgangspunkt der Wanderung, die entzückenden Straßen und Plätze (in die natürlich auch einige Kirchen gehören) die Fortsetzung, und dann tritt der Profanbau in seine Rechte, besonders das private Wohnhaus mit seinen ungemein reichen Architekturformen und Ziergliedern, in denen die Chörlein und Erker, die Höfe und Treppenanlagen, die Giebel und Fassaden. Bildwerk und ehedem auch Malerei eine Hauptrolle spielen. Wer Nürnberg auch genau kennt, wird von Überraschungen überschüttet und mit Staunen gewahren, wie lange die spätgotischen Maßwerkformen sich als malerischer Friesschmuck überall erhalten haben. Den Schluß bilden die zahlreichen Brunnen in ihren vielfachen Gestaltungen. — Da jedes Bauwerk, sei es genau, sei es annähernd datiert ist, so bietet die Durchblätterung der Tafeln einen ebenso belehrenden wie anregenden Genuß, der dem kostbaren Werke hoch anzurechnen ist.

Schnütgen.

Les origines du style gothique en Brabant par R. Lemaire. I. Partie: L'architecture romane. Vromant & Co., Bruxelles. (Pr. 10 frcs.)

Das Studium der mittelalterlichen Kunst, namentlich der gotischen Architektur wird im Nachbarlande

fortdauernd mit Eifer gepflegt. Diese Pflege ist am erfolgreichsten, wenn sie sich spezialisiert, die Eigenart der Stilentwickelung in einzelnen Gegenden möglichst eingehend untersucht. Als besonders dankbarer Bezirk darf das gegenwärtige Brabant gelten mit seinen Hauptorten Löwen, Tirlemont, Brüssel und Nivelles, wo die gotische Kirchenbaukunst zu reicher Blüte sich entfaltete. Um sie erschöpfend darzulegen, hat eine genaue Prüfung der ihr vorhergehenden Stadien, also des romanischen und des Übergangsstiles sich als notwendig erwiesen. — Dem ersteren ist dieses Buch gewidmet, das als Doktordissertation durch Umfang und Bedeutung sich auszeichnet. Mit dem Apparat und dem Stift in der Hand hat der Verfasser die Kirchen seines Bezirkes besucht und alles einschlägige Material erforscht und verzeichnet, so sehr es sich auch unter den nie ganz fehlenden Umbauten versteckt haben mag. Bevor er aber seine fast ausschließlich den Denkmälern selber entnommenen Beobachtungen enthüllt, behandelt er kurz die romanische Baukunst im allgemeinen, sodann eingehend ihre Entwickelung in Belgien, die keinen eigenen Charakter hat und mit der Dürftigkeit im Schmuck den Verzicht auf die Gewölbe verbindet. — Dann bereitet er seine Hauptuntersuchung über die romanische Bauweise in Brabant durch eine kurze aber inhaltreiche Darlegung der gleichzeitigen sozialen, politischen, wirtschaftlichen und religiösen Zustände des Landes vor. Die Vergleichung sämtlicher 45 Baudenkmäler, von denen die meisten auch, namentlich hinsichtlich ihrer charakteristischen Bestandteile, in vorzüglichen Abbildungen vorgestellt werden, bezieht sich auf Lage, Material, Grundriß, Türme, Türen und Fenster, Pfeiler, Bogen, Verzierungen usw., und für alles dieses ergeben sich die Ursprungsverhältnisse, so daß nachstehende Schlußfolgerungen gezogen werden können: Obwohl sämtliche Kirchen Brabants die Längenrichtung, die Anwendung der viereckigen Pfeiler, das Fehlen der Gewölbe in den Schiffen, die Nüchternheit der Dekoration auszeichnen, so unterscheidet sie die Lage des Turmes, der im Osten des Landes seine Stelle vornehmlich vor den Schiffen, im Westen meistens neben dem Chor hat. — Mosel und Rhein haben viel mehr Einfluß auf Plan und Formbildung ausgeübt, als Schelde und Norden Frankreichs, worin auch das lange Festhalten am romanischen Stil seinen Grund hat. — Die in jeder Hinsicht gründliche und durchsichtige, daher in ihren Ergebnissen zuverlässige (dazu vortrefflich ausgestattete) Arbeit begründet für die II. Partie die besten Erwartungen. H.

Das Freiburger Münster. Ein Führer für Einheimische und Fremde von Fr. Kempf, Münsterarchitekt und K. Schuster, Kunstmaler. Mit 93 Bildern. Herder in Freiburg 1906. (Geb. 3 Mk.)

Das durch seinen Bau wie durch seine Ausstattung unter den Domen Deutschlands eine der hervorragendsten Stellen behauptende Münster zu Freiburg hat endlich in Form eines Führers eine seiner würdige Beschreibung erhalten, die, von tüchtigen Fachmännern verfaßt, ihrem Zweck vollkommen entspricht. — Die als Einleitung dienende „Baugeschichte und allgemeine Beschreibung“ gibt einen kleinen Überblick über die Entstehung und Entwicklung des Münsters bis auf unsere Tage, der „Rundgang um das Münster“ informiert in dankbarster Weise über seine äußere Erscheinung. Die herrliche „Eingangshalle“ erfährt eine fast zu umfängliche Erklärung, und dann werden dem „Inneren des Münsters“: dem Lang- und Querhaus, dem Chor mit seinem fast zu breit behandelten „Hochaltar“, endlich dem Chorumgang mit seinem Kranz von 13 Kapellen, über 100 Seiten gewidmet. — Gut ausgewählte und reproduzierte Abbildungen, vorwiegend der Architektur, Plastik, Malerei entnommen, begleiten den Text in bequemster Weise. Oberflächlich ist nur die Schatzkammer behandelt, obgleich sie manches Beachtenswerte bietet; statt der summarischen Aufzählung, die mit einer einzigen Abbildung nur eine Seite füllt, würde sich eine sorgsame Beschreibung empfohlen haben. — Als praktische „Beilagen“ werden sich die „Chronik“, das Verzeichnis der Werkmeister des Münsters und der Gräber in ihm bewähren. Ausstattung und Einband sind musterhaft. G.

Freiburger Münsterblätter, herausgegeben vom Münsterbauverein. Freiburg, Herders Verlag. II. Jahrg. I. Heft. (Preis 5 Mk.)

Dieses Heft enthält auf 48 Folioseiten 3 Abhandlungen und 3 kleine Mitteilungen. Den ersten Platz unter ihnen behauptet nicht nur durch ihren Umfang von 34 Seiten mit 48 fast ausschließlich durch Photographie gewonnenen Abbildungen die Studie Panzers über den romanischen Bilderfries am südlichen Choreingang des Freiburger Münsters und seine Deutung. Die Begeisterung für das Münster hat den berühmten Philologen zur liebevollen Vertiefung in diesen nur 22 cm hohen spätromanischen Kapitäl- und Friesschmuck des Portals für die ehemalige Nikolauskapelle angeregt, und die durch ein Aufgebot ungewöhnlichen Wissens und Kombinationsgeschicks bewirkte Entzifferung der bislang in Dunkel gehüllten Reliefs erscheint als eine wesentliche Bereicherung der romanischen Ikonographie. — Diese hat erst in der neuesten Zeit wieder begonnen, die verdiente Pflege zu finden, die bei den kritisch zumeist scharf gerichteten Philologen durchweg in zuverlässigen Händen ruht. — Um sechs verschiedene Gruppen handelt es sich, die vom Verfasser unter Benutzung einer ungemein reichen Literatur und eines umfassenden Abbildungsapparates hinsichtlich ihrer symbolischen, mystischen, allegorischen Bedeutung gründlichst geprüft werden. Diese Gruppen stellen dar die Himmelfahrt Alexanders, den Löwenkampf Davids, die beiden Sagen vom Wolf in der Schule, den Kentaurenkampf, den Kampf gegen den Greifen, die Sirenenszene, also mit Ausnahme der zweiten, nur mythologische Darstellungen, die zum Teil bis in das heidnische Altertum zurückreichen und in die verschiedensten Sagenkreise Aufnahme gefunden haben. Am umfänglichsten wird von ihnen die weit verbreitete Alexandersage behandelt, die im letzten Jahrzehnt auf Grund von neu entdeckten Bildern, (wie das Reliquienkissen in Soest, das ich in der »Zeitschrift für christliche Kunst«, Bd. XII, Sp. 159, in die Kunstgeschichte einführte) wiederholt zur Erörterung gelangte. Hier ist sie so allseitig

und erschöpfend dargelegt, daß ihr schwerlich noch neue Seiten abzugewinnen sind. — Auch die anderen fünf Gruppen erhalten hier eine die Ikonographie wesentlich fördernde Beleuchtung, während die daran sich knüpfende Vergleichung der Portale von Freiburg und S. Ursanne (in der Schweiz) mit dem Ergebnis der Abhängigkeit des ersteren, die Geschichte der Architektur um einen schätzenswerten Gesichtspunkt bereichert. Schnütgen.

Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck. Herausgegeben von der Baudeputation. Band II: Petrikirche, Marienkirche, Heil. Geist-Hospital. Bearbeitet von Bezirksbauinspektor Dr. F. Hirsch, Stadtbaurat G. Schaumann und Dr. F. Bruns. Verlag von Bernhard Nöhring. Lübeck 1906. (Preis 12 Mk.)

Daß diese großangelegte Denkmäler-Statistik mit dem II. Band beginnt, um erst nach Erscheinen des III. Bandes den I. zu erhalten, hat seinen Grund darin, daß der I. Band vornehmlich die allgemeine Baugeschichte der Stadt behandeln soll, die sich freilich erst aus den Spezialuntersuchungen ergibt. – Obwohl es in der geschichtlich wie kunsthistorisch abgeschlossenen und abgerundeten Stadt an urkundlichen Forschungen nicht fehlte und auch manche ihrer Denkmäler kritisch geprüft waren, so bedurfte es doch noch sehr vieler neuer Untersuchungen und für dieselben des Zusammenwirkens tüchtiger Kräfte. Aus demselben ist als reife Frucht der vorliegende Band hervorgegangen, dem man auf Schritt und Tritt die ernste, solide Arbeit anmerkt. Er behandelt drei sehr merkwürdige Baudenkmäler mit einem außergewöhnlich reichen Inhalt. — Bei der Petri- und Marienkirche wird zunächst die Baugeschichte festgestellt, dann die Gliederung erörtert, unter besonderer Berücksichtigung der zahlreichen Kapellen. Die Kunst in der Kirche schließt als der bei weitem umfänglichere Teil an, denn hier ist eine solche Überfülle von Altären, Tafel- und Glasgemälden, Bildwerken, Epitaphien, Grabplatten, Gestühl, so viel Merkwürdiges auf dem Gebiet der Lettner, Sakramentshäuschen, Kanzeln, Orgeln, Beleuchtungskörper, liturgischen Geräte usw. aus dem Mittelalter und den folgenden Jahrhunderten, daß selten Kircheninventare solche Ausbeute liefern. — Das Heiligen Geist-Hospital ist ein ganz eigenartiger Gebäudekomplex, der durch den Umstand, daß er seine Einrichtung zum großen Teil bewahrt hat, und in Keller, Küche und Anbauten noch immer seinem ursprünglichen Zwecke dient, das Interesse in höchstem Maße erregt als äußerst seltenes mittelalterliches Belegstück. — Die in reichstem Maße zu Hilfe genommene Illustration ist mit wenigen Ausnahmen ganz vorzüglich, leider die Aufnahme des herrlichen erzgegossenen Sakramentshauses viel zu klein und ohne Details; auch von der sogen. ältesten Patene, einer kostbaren Reliefschmelzarbeit, nicht zwar des XIII., aber doch des XIV. Jahrh., wäre vielleicht eine schärfere Aufnahme zu erreichen gewesen. — So bildet der starke, trefflich ausgestattete Band, in dem Abbildungen und Text recht gut sich ergänzen, auch ein entzückendes Nachschlagebuch, das den Kunsthistoriker erfreut, den Künstler inspiriert, den gebildeten Bürger und Reisenden aufklärt und erhebt. — Zunächst darf dem III. Bande, der die übrigen Kirchen, Klöster, Privathäuser (außer dem Dom) behandeln soll, mit allem Vertrauen entgegengesehen werden. Schnütgen.

Documents d'Art monumental du moyen-âge. Architecture, sculpture et ferronnerie. Relevés et croquis par Vincent Lenertz, architecte, chef des travaux graphiques à l'Université de Louvain. — Vromant & Co., 3. Rue de la Chapelle à Bruxelles. — Bruno Hessling, Berlin S. W., Anhaltstr. 16.

Diese beiden Hefte in Gr.-Quart vom Oktober 1903 und Juli 1904 mit je 25 Tafeln präsentieren sich als die Wiedergaben von sehr geschickt (mit Feder und ganz spärlicher Tönung) geführten Skizzenbüchern, die mit dem Schluß des XII. Jahrh. anfangend, mit dem Beginn des XVI. schließend, eine Reihe merkwürdiger Kirchen und Häuser mit ihrer Monumentalplastik und mit ihren Holzmöbeln wie eisengeschmiedeten Verzierungen in sehr treuen, die Technik berücksichtigenden Abbildungen bieten, durchaus verständlich wie für den Kunstinteressenten so für den ausübenden Künstler, dem sie mit vortrefflichen Mustern an die Hand gehen. — Die überwiegende Zahl ist belgischen Denkmälern, zumeist kirchlichen gewidmet, jedoch auch Deutschland ist nicht unberücksichtigt geblieben, vielmehr durch bauliche Wiedergaben (Andernach, Neuß, Rüdesheim, Trier usw.), wie besonders durch Schnitzwerk (Xanten, Köln, Oberwesel) wohl vertreten. Die Auswahl des skizzierenden Wanderers, der für die Bedeutung der Details das volle Verständnis hat, ist sehr geschickt, und die Art, wie er seine ausgewählten Vorlagen bietet, sehr ansprechend. Die bescheiden auftretenden beiden Hefte, die (mit Ausnahme der lokalen Angaben) auf alle Erklärungen verzichten, werden der verdienten Würdigung nicht entgehen. Schnütgen.

Die altniederländische Malerei von J. van Eyck bis Memling. Ein entwickelungsgeschichtlicher Versuch von Dr. Karl Voll. Textwerk von 328 Seiten und Tafelwerk von 57 ganzseitigen Bildern in Netzätzung. Poeschel & Knippenberg, Leipzig 1906. (Preis geb. Mk. 13,—.)

Die Primitifen-Ausstellungen der letzten Jahre haben die Kenntnis erweitert, die Verlegenheit gesteigert hinsichtlich des XV., mehr noch der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. Um die letztere besser kennen zu lernen, bedarf es einer scharfen Beleuchtung ihrer Vorgänger, namentlich auf dem klassischen Boden der altniederländischen Malerei. Diese bietet einer ihrer besten Kenner, indem er die Hauptmeister des XV. Jahrh. an ihren authentischen Werken prüft, von denen 57 in dem begleitenden Tafelwerk recht gut wiedergegeben sind. — Auf die Ergründung des Entwickelungsganges kommt es dem Verfasser hauptsächlich an, und dafür sind genaue Charakterisierungen, wie scharfe Scheidungen nötig. Der Rahmen bleibt dabei bestehen, obwohl der Verfasser die holländische und flandrische Art oft genug markiert, innerhalb der letzteren zwischen flämischer und brabanter Eigentümlichkeit oft genug unterscheidet. — Jan van Eyck (auf Kosten seines Bruders Hubert, als der eigentliche Begründer der Schule, fast zu sehr gefeiert) wird sehr eingehend geprüft in seiner naturalistischen Herbe

und gewaltigen Größe, ohne daß jedoch die wenigen radikalen Mitbegründer, Rogier van der Weyden (aus Tournai) und (der außergewöhnlich gehobene) Dirk Bouts (aus Haarlem) als seine eigentlichen Schüler zu gelten haben. Sie bilden zusammen (mit einigen kleineren Meistern) die archaische Gruppe, an die sofort die zweite Generation sich anschließt. In ihr bezeichnet Peter Christus einen gewissen Fortschritt, ohne aber an die Feinheit und Eleganz des Hauptmeisters Hugo van der Goes heranzureichen, der an Albrecht van Ouwater einen minder gewandten Konkurrenten hatte. — Die dritte Generation hat ihren Hauptvertreter in Hans Memling (aus der Diözese Mainz), dem mehr als 50 Seiten gewidmet sind mit dem Resultat, daß die Grazie der Linienführung, aber auch die Generalisierung der Formen zunimmt, die Technik nachläßt. Mit ihm erreicht die flandrische Schule einen gewissen Abschluß, während der ihm vielfach verwandte (aber fortschrittlicher geartete) Geertgen van Haarlem das Ende der holländischen Schule bezeichnet. — Die in den Anhang gebrachten „Anmerkungen" ergänzen den flott und sehr anregend geschriebenen Text durch allerlei interessante Notizen. — So erfüllt das aus dem Vollen schöpfende Buch vollauf den Zweck, bezüglich der jetzt im Vordergrund der Beachtung stehenden altniederländischen Malerei nicht nur den gegenwärtigen Höhepunkt der Forschung zu reflektieren, sondern ihn auch in abgerundeter Form zur Anschauung zu bringen als das Vorspiel für weitere Errungenschaften.

Schnütgen.

Les Farnèse peints par Titien. Par Gustave, Clausse. Paris. Gazette des Beaux-Arts, 8, Rue Favart 1905.

Die berühmte Familie der Farnèse hat drei große Perioden erlebt, von denen die mittlere, kürzeste, aber bedeutungsvollste, sich in Rom abspielte und die drei letzten Viertel des XVI. Jahrh. umfaßte. — Was die hervorragendsten Träger dieses Namens: der Kardinal Alexander und spätere Papst Paul III., der Herzog von Castro Peter Ludwig, der Vizekanzler Kardinal Alexander und der Kardinal Ranuccio als Kunstmäzene geleistet haben, wird hier zur Darstellung gebracht. — Daß der Künstler Titian hierbei im Vordergrunde steht, findet seine Begründung in dem Umstande, daß er nicht nur die meisten Porträts der Mäzene ausgeführt, sondern auch deren Kunstinteressen wesentlich gefördert hat. — Aus gründlichen, auch urkundlichen Forschungen entwickeln sich in geistreicher Sprache diese Lebensbilder, die von einem trefflichen Überblick über den Werdegang Titians eingeleitet werden und an der Hand von 9 Porträts und 3 Büsten sich abspinnen. Zwei derselben sind von Raphael gemalt, die sieben anderen von Titian, zwei der Büsten des Papstes von Wilhelm della Porta. Sämtliche Bilder befinden sich im Nationalmuseum und im Königlichen Schloß zu Neapel, mit Ausnahme desjenigen von Raphael, welches den Kardinal Alexander zu den Füßen Gregor's IX. darstellt (im Vatikan), sowie des zweiten Kardinals Alexander im Palazzo Corsini, und des Kardinals Ranuccio (?) im Museum zu Wien. — In vorzüglichen Lichtdrucken sind auf 13 Tafeln diese Bildnisse wiedergegeben, auf zwei weiteren das Schloß Caprarole und die Jesuitenkirche in Rom als Bauten des Kardinals Alexander. — Was Paul III. für Wissenschaft und Kunst getan hat, wird ausgiebig erörtert, noch eingehender geschildert, was Kardinal Alexander durch seine sehr ausgedehnten und innigen Beziehungen zu den Hauptgelehrten und Künstlern seiner Zeit erreicht hat, zu den Malern, aber auch zu den Bildhauern, Goldschmieden, Architekten, nicht nur in Rom. — Mit dem „Familienbilde", welches den alten Papst 1547 zwischen seinen beiden Neffen, dem Kardinal Alexander und dem jungen Prinzen Octavio darstellt, in nicht ganz vollendeter Ausführung, aber in frappanter Charakterisierung, schließt die geistvolle und doch historisch zuverlässige Monographie.

K.

Rembrandt. Eine Skizze von Richard Graul. Mit 14 farbigen Reproduktionen. Fünfzig Zeichnungen von Rembrandt. Ausgewählt und eingeleitet von Richard Graul. E. A. Seemann, Leipzig 1906. (Preis je 3 Mk. geb.)

Das erste Büchlein enthält auf 40 musterhaft ausgestatteten Seiten ein Lebensbild Rembrandts, welches nicht nur die zuverlässigsten Angaben und die zutreffendsten Äußerungen über den Meister geschickt zusammenfaßt, sondern ihn auch in eigenartiger, scharfer Charakterisierung zeigt, die ihn dem Verständnisse näher bringt. Die beigehefteten Farbendrucke erhöhen als köstliche Erzeugnisse der Chromotechnik den Wert des vornehmen Bändchens, das nur von diesem Meisterverlage des Dreifarbendruckes so wohlfeil geboten werden konnte. — Das zweite Büchlein schildert Rembrandt als den gewandten, eindrucksvollen, fruchtbaren Zeichner und wählt aus der Unzahl seiner Zeichnungen 50 der ihn am meisten charakterisierenden heraus, um sie in einfachen Autotypien wiederzugeben. Diese Studien nach der Natur und nach anderen Künstlern, diese Kompositions-Entwürfe und Skizzen manifestieren den Meister in seiner Originalität, Kraft und Vielseitigkeit, für das Studium der weitverbreiteten Originale neues Interesse weckend.

B.

Weichers Kunstbücher Nr. 3. — Leipzig. — Die Meisterbilder von Rembrandt (Preis 80 Pf.) sind 60 gute Reproduktionen von Hanfstänglschen Aufnahmen der besten Gemälde Rembrandts, zumeist Porträts, aber auch ein starkes Dutzend sonstiger Hauptbilder. Das niedliche Format und der geschmackvolle Umschlag verleihen dem Festbüchlein einen besonderen Reiz.

B.

Allgemeines Künstler-Lexikon. Dritte umgearbeitete und bis auf die neueste Zeit ergänzte Auflage, herausgegeben von H. W. Singer. Nachträge und Berichtigungen. Rütten & Loening in Frankfurt a. M. 1906. (Preis 9 Mk.)

Dieses lieferungsweise erschienene, hier daher seit Bd. VII, Sp. 318 wiederholt besprochene große Lexikon war namentlich in bezug auf seinen ersten, von † Müller besorgten Teil (A—J) der Ergänzung sehr bedürftig, so daß hierfür der bei dem Abschluß des Werkes 1901 in aller Eile zusammengestellte I. Nach-

trag auf die Dauer nicht genügen konnte. Der kürzlich erschienene II. Nachtrag hat den Vorzug, nicht nur das Versäumte nachzuholen, sondern auch die allerneueste Zeit (1901—1905) ausgiebigst zu berücksichtigen, so daß nunmehr auf diesem vielgepflegten Konsultationsgebiete ein Nachschlagebuch vorliegt, das allen billigen Anforderungen genügt, bis die gesteigerte Forschung und Produktivität wieder eine neue Auflage erfordert, zu der sich dann viele Notizensammler die Hand reichen müssen. A.

Moderner Cicerone. Berlin I. Das Kaiser Friedrich-Museum. Von Dr. Paul Schubring. Mit 276 Abbildungen und 2 Grundrissen. Union, Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart 1906. (Preis gebunden 4,50 Mk.)

In diese (hier XVI, 191 und 384) bereits besprochene Serie von Führern durch die bedeutendsten Kunststädte und -Gegenden ist neuerdings auch Berlin eingetreten durch eine Beschreibung des Kaiser Friedrich-Museums, das seit seiner Eröffnung vor nahezu 2 Jahren (vergl. XVII, 317) eine gewaltige Anziehungskraft bewährt. — In der diesen Führern eigenen so handlichen wie vornehmen, ungemein reich illustrierten Form ist hier ein Rundgang durch das neue Museum geboten, wie er anregender und instruktiver kaum gedacht werden kann. — Nach einer kurzen sehr interessanten Einleitung über die „Geschichte der Sammlung" wird zuerst der Oberstock, der nur Gemälde enthält, durchwandert, und was hier die Italiener, die Nordische Malerei (Altniederländer, Alte deutsche Schule, Niederländer des XVII. Jahrh.), endlich die Spanier, Franzosen und Engländer bieten, mehr oder minder eingehend erklärt mit voller Beherrschung des Stoffes, in eleganter Darstellung und packender Art. — Das Parterre, welches die Basilika, Altchristlich-byzantinische Abteilung, Persisch-islamische Kunst, Italienisch gotische Plastik, Italienische Renaissance-plastik, Deutsche Bildnerei umfaßt, die ebenfalls teilweise zu dem Spezialgebiet des Verfassers gehören, wird in derselben anschaulich aufklärenden Weise topographisch vorgenommen, so daß hier in peripatetischer Art die mannigfaltigsten Kunstkenntnisse vermittelt werden. S.

Beckmann-Führer. — Mainz und Umgebung. Mit fünffarbigem Stadtplan, 13 Kunstbeilagen und vielen Textillustrationen, bearbeitet von Prof. E. Neeb. II. Aufl. — Seifert in Stuttgart. (Preis 75 Pf.)

Dieser handliche Führer bietet auf 48 Seiten eine „Geschichte der Stadt", in der auch das römische und das mittelalterliche Mainz gut bedacht sind. Der „Beschreibung der Stadt und ihrer Umgebung" sind die weiteren 90 Seiten gewidmet, und zwar zunächst allgemeineren Angaben und Nachweisen, sodann den „Wanderungen durch die Stadt": durch die Neustadt, namentlich aber durch die Altstadt, für die fünf Orientierungsgänge vorgeschlagen werden, an welche die Ausflüge in „die nächste Umgebung" sich anschließen. Die Illustrationen, die sich mit Recht auf Bauwerke und Skulpturen der verschiedenen Stilarten beziehen (mit Einschluß der im vorigen Jahre gefundenen, großen und herrlichen Jupitersäule) sind zumeist auf eigenen Tafeln gut reproduziert. H.

Die Kunstsammlung des königl. Professors Dr. Wilhelm von Miller in München. Von Dr. E. Bassermann-Jordan. Mit 39 Tafeln in Lichtdruck. F. Bruckmann, A.-G., München 1906. (Preis geb. 30 Mk.)

Der Professor der Chemie, dem (die Wiederauffindung der Technik des für die mittelalterliche Textilkunst im Orient und später auch in Europa so bedeutungsvollen cyprischen Goldfadens einen Ehrenplatz in der Geschichte des modernen Kunstgewerbes verschafft), die Familientradition Liebe zur Kunst eingeflößt hatte, fand in der Erwerbung alter Kunstgegenstände zur Ausschmückung seines Hauses Befriedigung und Erholung. — Die Sammlung, die er zurückgelassen hat, umfaßt 556 Objekte. Diese sind von dem Kunstgelehrten Bassermann-Jordan mit großem Verständnis katalogisch beschrieben; 160 derselben von Bruckmann auf 39 Tafeln vorzüglich reproduziert worden. Letztere, die für die Beurteilung der Sammlung wesentliche Dienste leisten, geben Glasgemälde, Emails, Gefäße und Geräte in Edelmetall, Bronze, Kupfer wieder, sowie Waffen, Holzfiguren, Miniaturen, Gemälde. Nur wenige von ihnen (die deswegen besser nicht abgebildet wären) wecken Verdacht, die meisten machen einen recht guten Eindruck, manche als hervorragende Wertobjekte der Waffentechnik und Treibkunst aus der Renaissance; auch die, zumeist der Spätgotik angehörige Holzplastik bietet eine Anzahl guter Exemplare, wie sie der Münchener Antiquitätenmarkt in großer Anzahl lieferte und eigentlich noch besorgt. — Sollte der mit außergewöhnlicher Eleganz ausgestattete, vornehm wirkende Katalog das Vorspiel der Auflösung sein, dann wird es wiederum an hohen Preisen nicht fehlen. Schnütgen.

Un cours d'Esthètique Artistique dans les classes supérieures d'Humanités anciennes par l'abbé Hector Gevelle. — A. Spinet, Enghien 1905. (Preis 0,50 fr.)

Dieses Heftchen soll bekannt machen mit dem Verfahren des Kolleg.-Professors der Beredsamkeit, seine Schüler einzuführen in das Verständnis der ästhetisch-künstlerischen Grundsätze. Zu diesem Zwecke unterzieht er die vatikanische Prachtstatue des Kaisers Augustus, die 1863 an der Via Flaminia ausgegraben wurde, einer sehr eingehenden Analyse, die sich zuerst mit ihrer Gesamtheit, dann mit den Darstellungen auf ihrem Küraß beschäftigt. Die zahlreichen Fragen, die gestellt und in freiem mündlichem Vortrag beantwortet werden, sind geeignet, das Interesse zu wecken, das Auge zu schulen, die Kritik zu lehren und mit ihr die Handhabung des Wortes. Daß durch alles dieses von einem geschickten Lehrer der Geschmack gebildet wird, unterliegt keinem Zweifel. G.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Ausgegeben 1. September 1906.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XIX. JAHRG. — · — HEFT 7.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1906.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG

Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. ADOLF BERTRAM von HILDESHEIM.

Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN-KESSENICH).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN-KESSENICH).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).

Abhandlungen

Zur Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Wandfresken.

(Mit 4 Abbildungen.)

II.

o kommen wir denn zu der notwendigen Annahme, daß die durch den Vertrag vom 27. Oktober 1481 den 4 Malern übertragenen zehn Historien nicht die letzten, sondern die ersten in der Ausführung des Zyklus waren. Diese Annahme paßt auch viel besser in die ganze Konstellation. Am 27. Oktober 1481 verpflichteten sich nach Steinmann die 4 Künstler, bis 15. März 1482 die letzten 10 Historienbilder fertig zu machen und dies bei einer ungeheuren Geldbuße für den Fall, daß sie die vorgeschriebene Zeit nicht einhalten. Nun fällt es ihnen aber garnicht ein, den Termin zu beachten oder auch nur die übernommenen Historien überhaupt auszuführen. Am Ende des Jahres 1482, wo sie nach der im Kontrakt vorgesehenen Zeit hätten mindestens 2 Dutzend Fresken fertig haben können, lassen sie endlich den Papst ganz im Stich, der nun für die 2 noch übrigen Bilder noch einen neuen Künstler berufen muß.

Steinmanns Ansicht, daß der Papst die Künstler deswegen mit einer so hohen Geldbuße für den Fall einer Terminversäumnis bedrohte, weil er schon im Frühjahr 1482 alle Fastengottesdienste und die Feiern der Stillen Woche in der neuen Kapelle halten wollte, wäre verfehlt, auch wenn es sich wirklich um die letzten 10 Fresken handelte. Denn im Jahre 1482 war Ostern am 7. April, Palmsonntag am 31. März, Aschermittwoch am 20. Februar, während die Maler ja erst am 15. März fertig sein sollten. Wenn sie nun auch zu diesem Termin fertig geworden wären, hätte die Kapelle sicherlich selbst in der Karwoche und an Ostern noch nicht benutzt werden können. Bei unserer Auffassung dagegen läßt sich das Drängen des Papstes ganz wohl verstehen. Freilich verstrickt uns die Annahme, daß es sich im Vertrag vom 27. Oktober 1481 um die ersten 10 Historien handelt, in scheinbar unlösliche Widersprüche. Denn das Schriftstück spricht klar und unzweideutig von „istoriae iam factae in dicta capella per eosdem depictores“.

Den Schlüssel zu des Rätsels Lösung dürfen wir wohl hinter der auffallenden Tatsache vermuten, daß Dolci vier Künstlern zehn Historien überträgt. Da die zehn Bilder die ersten in der Ausführung waren, muß es doch sehr wundernehmen, daß den 4 Malern nicht 4 oder 8 oder 12 oder alle 16 aufgetragen werden. Wie kommt Dolci dazu, während doch 16 Bilder noch gemalt werden mußten, jedem Künstler $2^1/_2$ Fresken zuzuweisen? Dürfen wir einen solchen Akt selbstherrlicher Willkür voraussetzen? Ganz bestimmt nicht. Das zeigt am deutlichsten der Vertrag selber. Darin steht klipp und klar: 1. Die Maler Rosselli, Botticelli, Ghirlandajo und Perugino übernehmen gemeinsam die 10 bezeichneten Historien. 2. Wie sich die 4 Unternehmer untereinander und mit ihren Gehilfen in die Arbeit teilen wollen, ist ihre Sache. 3. Sie verpflichten sich, die Aufgabe nach bestem Gewissen und Können zu erledigen. 4. Das Honorar wird nachher durch eine Jury festgesetzt. 5. Die Unternehmer versprechen, bis 15. März 1482 fertig zu sein und sie garantieren freiwillig (sponte sibi imposuerunt, — also nicht der Papst droht) mit der riesigen Summe von 50 Goldgulden für jeden, der den Vertrag nicht einhält, so zwar, daß jeder einzelne für sich und jeden anderen Kontraktbrüchigen mit seinem gegenwärtigen und künftigen Vermögen haftet. Das alles erklärt sich nur dann, wenn das Anerbieten nicht vom Papst ausging, sondern von den 4 Künstlern, vielleicht im Gegensatz zu den Wünschen des Papstes, welchem die rechtzeitige Vollendung der Malereien sehr am Herzen lag und der am Ende, um sicher zu gehen, willens war, noch weitere Künstler zu berufen. Wie kamen aber die 4 Unternehmer dazu, einen Kontrakt auf 10 Fresken zu schließen? Die Erklärung gibt ein Blick auf folgendes Schema unmittelbar:

Auffindung Mosis, Perugino.	Geburt Christi, Perugino.
Beschneidung des Mosessöhnleins, Perugino.	Taufe Christi (Johannestaufe), Perugino.
Wüstenaufenthalt Mosis, Botticelli.	Wüstenaufenthalt Christi, Botticelli.
Durchzug durchs Rote Meer, Ghirlandajo.	Berufung der ersten Jünger, Ghirlandajo.
Gesetzgebung auf Sinai, Rosselli.	Bergpredigt und Heilung des Aussätzigen, Rosselli
Aarons Berufung zum Hohenpriester, Botticelli.	Schlüsselübergabe an Petrus, Perugino.
Abschied Mosis, Signorelli.	Abendmahl, Rosselli
Kampf um Mosis Leichnam, Signorelli.	Auferstehung Christi, Ghirlandajo.

Erklärung des Wand-Historienzyklus.

Der Bilderkreis zeigt in der Gegenüberstellung des Moses- und des Messiaslebens die Gründung des alt- und des neutestamentlichen Gottesreichs (Synagoge und Kirche) und die Einsetzung ihrer Hierarchie. Quelle für den Theologen bei der Auswahl der Themata und für die Künstler bei der Ausführung war nicht in erster Linie die Hl. Schrift, sondern (wie eine ganze Reihe von Einzelheiten beweist) die Historia scholastica des Petrus Comestor (bei Migne, PL 198), die sich als biblisches Lehrbuch gleich den Sentenzen des Lombarden vom XII. bis ins XVI. Jahrh. in der Hand des Theologen befand. Die erste Historiengruppe (3 Paare) befaßt sich mit Moses und Jesus bis zum Antritt ihrer heilsgeschichtlichen Mission. Geburt Christi und Auffindung Mosis fielen dem Jüngsten Gericht Michelangelos zum Opfer. Im ersten erhaltenen Paar stehen sich symmetrisch gegenüber: Jesus und der taufende Johannes, Moses und der ihn mit gezücktem Schwert bedrohende Engel (nach Comestor, Sp. 1147; nach Ex. 4,24 Gott), das Gefolge Mosis und die Beschneidungsszene hier, 2 Gruppen Zuschauer in der Taufe. Im Hintergrund entsprechen sich die Begegnung Mosis und Aarons am „Berge Gottes" (Ex. 4,27 ff.) und die 2 Predigtszenen (des Täufers und Christi) auf beiden Talseiten. Von der Beschneidungsgruppe weg gehen 2 Frauen nach dem Hintergrund, Zippora mit einer Begleiterin, die nach Comestors irriger Auffassung von Ex. 4,26 den Moses verläßt, d. h. wieder heimkehrt. Moses und Jesus anerkennen in diesem Freskenpaar auf Gottes Antrieb die auf die nahen Heilsveranstaltungen vorbereitende, von Gott angeordnete Zeremonie. Nach Comestor (Sp. 1554) war der erste Grund für die Taufe Christi, die Johannestaufe anzuerkennen. In den Hintergrundszenen werden Aaron, der „Mund Mosis vor seinem Volk und vor dem Pharao", und Johannes, die „Stimme des Rufenden in der Wüste", miteinander verglichen. Der Gedanke der beiden Predigtszenen ist derselbe wie in einigen „Predigten Johannis" (Ghirlandajo, Andrea del Sarto), wo Jesus ganz einsam hinter dem Prediger auf einem höheren Hügel steht.

In den 2 Wüstenbildern (Abb. 1 und 2) entsprechen den 3 Versuchungen Jesu die 3 Darstellungen Mosis im Hintergrund: Moses flieht, löst bei seiner Herde auf Gottes Befehl seine Sandalen, vernimmt am brennenden Dornbusch seine Berufung. In dem Berg, auf welchem Jesus hungert, erblicken wir nach Comestor (Sp. 1556) den Quarantana, in dem über den Felsen herabrieselnden Bächlein den „rivulus quem sanavit Elisaeus", in der Stadt im Hintergrund das 2 Meilen entfernte Jericho. Im Hintergrund rechts gewährt Botticelli dem Beschauer einen Ausblick auf die Herrlichkeiten und Königreiche, welche Satan vom Berge aus Jesus zeigt: eine Stadt, Berge, einen von Schiffen belebten See oder Fluß. Im Vordergrund korrespondieren: das Reinigungsopfer des Aussätzigen (Lev. 14,2 ff.) vor der Tempelzinne — Jesus soll sich hier herabstürzen, d. h. den unten Stehenden ein bloß der Schaulust dienendes Wunder zum Besten geben (ut jactanter se ostenderet filium Dei, Comestor, Sp. 1556) — und die Brunnenszene (Moses vertreibt die rücksichtslosen Hirten und tränkt den Töchtern Jethros ihre Schafe, Ex. 2,15 ff.), ferner der von 2 sich raufenden Hebräern beobachtete Totschlag des ägyptischen Fronvogts und der Streit der 3 Jünglinge an der Bank, endlich die Rückkehr Mosis (mit Familie und Dienerschaft) nach Ägypten und eine Gruppe, vor welcher (dem Moses genau gegenüber) eine Porträtgestalt mit einem Stabe steht (hinter ihm wohl das Selbstbildnis Botticellis). Es ist der Nepote Girolamo Riario, der sich hier in seiner ihm 1480 übertragenen Würde als Gonfaloniere der Kirche (mit Feldherrnstab) dem großen Führer Israels gleichstellen ließ. Vor ihm mußte der mit seiner Dienerschaft (den Engeln, die ihn nach der 3. Versuchung bedient hatten) aus der Wüste zurückkehrende Jesus in den Mittelgrund weichen, wo er von links her auf das (an sich schon symbolische) Reinigungsopfer zuschreitet. Die bedeutungsvolle Gruppe soll dem Beschauer sagen: „Siehe, da kommt das Gotteslamm, das auf sich nimmt die Sünden der Welt." Christus und Moses ziehen nach ihrer 40tägigen bezw. 40jährigen Vorbereitung in der Wüste aus, Israel und die Menschheit herauszuführen aus dem Land der Knechtschaft in das ersehnte Verheißungsland.

Die 2. Gruppe beginnt mit der Berufung der ersten Jünger und des „Erstgeborenen Gottes" (des israelitischen Volkes). Man beachte die ganz übereinstimmende Anlage des Sees Genesareth und des Roten Meeres mit den beiderseits ansteigenden Bergen. Christus und den beiden knieenden Jüngern entsprechen Moses und seine knieenden Geschwister (Maria und Aaron); dem in den Fluten untergehenden Heer und den wenigen Israeliten, die noch am Ufer der Katastrophe zusehen, 2 Gruppen heilsbegieriger Besucher des neuen Propheten; im Hintergrund den beratenden Ägyptern und den ins Gebirge abziehenden Israeliten die beiden Berufungen der Jünger aus ihren Kähnen; der ägyptischen Stadt die Feste am See Genesareth, den Nachen der Jünger und den anderen Fahrzeugen die im Roten Meer schwimmenden Schiffe. Die Regenfluten im Auszugsbild, die Steinmann auf die Sumpfschlacht von Campo Morto deutete, gehen auf Comestor zurück, der zu Ex. 14,24 („Der Herr sah auf die Ägypter aus der Wolken- und Feuersäule") die Erklärung gibt: i. e. intolerabiles imbres et gravia tonitrua coruscationesque ac lampades infecit super eos (Sp. 1158). 2 Personen der Mosesgruppe tragen Reliquiare (darunter Kardinal Bessarion ein größeres), wie auch im Sinaibild bei der 2. Rückkunft Mosis Aaron ein solches in der Hand hält. Wir haben dabei an die aus Ägypten mitgenommenen Reliquien Josephs zu denken. Comestor (Sp. 1155) erzählt weitläufig, wie die Juden dieselben vor dem Auszug in dem vom Nil überschwemmten Land suchten und nur durch ein Wunder fanden. Das Porträt hinter Moses stellt jedenfalls nicht den 20jährigen Piero di Cosimo dar, sondern vielleicht den Ghirlandajo; die Züge würden zu seinem Selbstbildnis aus der Vertreibung Joachims in Sta. Maria Novella in Florenz gut stimmen.

Im folgenden Freskenpaar (Abb. 3 und 4) hat sich Rosselli ganz an Comestor gehalten. Die Ankunft des Volkes „dem Berge gegenüber" (Lager im rechten Hintergrund) und der Bundesschluß am Fuße des Sinai liegen der Erzählung voraus. An letzteren erinnern aber noch der (entweihte) Altar und das große um-

gestürzte Wassergefäß daneben. Comestor (Sp. 1169) macht nämlich zu der Bekräftigung des Bundes durch Ausspritzen von Blut (Ex. 24,8) die Bemerkung, das sei ein von den Heiden übernommenes Zeichen, die Juden hätten aber selber ein noch schrecklicheres Symbol dafür gehabt, Ausschütten von Wasser: wie das Wasser ausströme und in der Erde verloren gehe, so solle der Bundesbrüchige mit seinem ganzen Geschlecht zugrunde gehen. Es stehen sich gegenüber der Sinai und „der Berg, wo die Predigt und die Reinigung des Aussätzigen stattfand" – nach Petrus Comestor (Sp. 1564) 2 Meilen von Kapharnaum, daher hinter der Bergpredigt die Stadt und ihr zulieb beim Sinai der Ausblick auf das Rote Meer mit der Ägypterstadt —; ferner die Bergpredigt und die Szene, wie Moses zum erstenmal mit den Tafeln vom Berge kommt und sie angesichts der abtrünnigen Volksgenossen, welche jubelnd den auf den Altar erhobenen goldenen Stier verehren, im Zorne zertrümmert; die Heilung des Aussätzigen und die 2. Herabkunft Mosis, den das Volk vor dem (inzwischen verlegten) Lager erwartet; auf beiden Bergen Moses, der mit Gott verkehrt und knieend die Tafeln entgegennimmt, während sein Diener Josue etwas tiefer schläft, und Jesus, der mit einem einzigen Jünger betend vom Gipfel herabschreitet, nachdem er die Nacht im Gebet mit Gott verkehrt (Lk. 6,12, daher die Kirche). Moses erscheint bei der Vermittelung des Gesetzes an sein wankelmütiges und schwaches Volk als der große Gesetzgeber und Lehrer der alttestamentlichen Theokratie, der sich nach dem Abfall rückhaltlos als Sühnopfer anbietet (Ex. 32,31 f.) und nicht ruht, bis ihm Gott als Zeichen neuer Huld seine Herrlichkeit zeigt (Ex. 33,17 ff.: ihr Vorüberziehen in den Farben des Regenbogens ist auf dem Berg in der linken oberen Ecke gemalt); und Jesus tritt ihm gegenüber als der große Lehrer und Gesetzgeber der Menschheit, welcher das auf dem Berg von Gott empfangene Grundgesetz seines neutestamentlichen Gottesreichs den Armen und Schwachen, welche den Berg umlagern, entwickelt und sich für die Sünde der Menschheit (wie im Reinigungsopfer durch den Aussatz versinnbildet) seinem himmlischen Vater als Sühnopfer anbietet. Auf diese Weise kommt zugleich das Lehr-, Regierungs- und Priesteramt Christi und Mosis zur Darstellung. Und außerdem erzählt das Freskenpaar die Berufung des alt- und neutestamentlichen Priestertums zur Fortsetzung dieses dreifachen Amts. Das Strafgericht im Hintergrund rechts vom Sinai bedeutet zugleich die Auserwählung des Stammes Levi zum Priesterstamm, und im Gegenbild schreitet Jesus vom Berge her mit den am Morgen ausgewählten Aposteln, und die Zwölf haben während der Rede hinten am Hügel Aufstellung genommen. Petrus Comestor erzählt im engsten örtlichen, zeitlichen und sachlichen Zusammenhang die Auserwählung der Apostel, die Bergpredigt, die Aussendung der Apostel („mit der Gewalt, die unreinen Geister auszutreiben, alle Schwächen zu heilen und das Reich Gottes zu predigen") und die Heilung des Aussätzigen, alles das auf dem Raum einer Seite (Sp. 1563 ff.). Auch der Auserwählung des Levitenstammes liegt Comestor (Sp. 1190) zugrunde. An dem Bach, in welchen Moses den Staub vom Goldenen Kalb gestreut hat, stehen Moses und eine Reihe Leviten als Richter, auf der anderen Seite müssen die Israeliten knieend aus dem Bach trinken und jeder, bei welchem sich die Schuld am Barte offenbart, fällt unter dem Schwerte der Leviten. In den 2 Porträtgestalten mit einer Rosette am Hut in der rechten Hauptgruppe dürfen wir vielleicht zwei Maler vermuten, ganz am Rand den Rosselli, in dem Jüngling, vor welchem der Farbentopf mit Pinsel steht, den Piero di Cosimo.

Die Hauptgruppen des nächsten Historienpaares schildern die Auserwählung eines Priesters zur höchsten Gewalt in geistlichen Dingen, zum alt- und neutestamentlichen Hohenpriestertum, den Petrus durch Übergabe der Schlüssel und den Aaron durch das Gottesgericht bei der Empörung der Koreiten (Nr. 16). Der Künstler machte sich auch hier die Auffassung Comestors (Sp. 1230, im Gegensatz zu Nr. 16,35: Feuer ging aus von dem Herrn) mit Glück zu nutzen: auf das Zeichen Mosis zum Gottesgericht „geht ein Feuer aus von den Rauchfässern Kores und seiner Genossen (tantus quantus nec de terra prolatus vel concursione fulminum aut violentia spirituum visus est unquam exsilire) und verschlingt sie, während Aaron unverletzt dasteht." Die 4 Nebenszenen illustrieren die von Moses und Christus geübte und in den Hauptszenen ihren Nachfolgern übertragene Binde- und Lösegewalt. Moses läßt den Mann, der am Sabbath Holz sammelte, zur Steinigung abführen (Nr. 15,32 ff.; Comestor, Sp. 1229 f.). Auf die bei diesem Anlaß (der unmittelbar vor dem Fall Kore erzählt wird) von Gott gegebene Kleidervorschrift geht offenbar das eigentümliche Gewand des Verurteilten, den Steinmann deshalb mit dem abtrünnigen Erzbischof Zamometič identifizierte, zurück. In dem Gegenstück, der Begebenheit mit dem Steuerdenar, macht Perugino mit Comestor (Sp. 1605) aus den (von den beiden danebenstehenden Pharisäern gesandten) Anhängern des Herodes „Soldaten". Das Urteil Jesu lautet nach Comestor: gebt dem Kaiser seine Steuern und Gott die Erstlinge, Zehnten und Oblationen. Die andere neutestamentliche Szene erzählt, wie sich Jesus beim Versuch der Juden, ihn wegen Gotteslästerung zu steinigen, durch ein Wunder rettet (Jo. 10,23 ff.). Ihr entspricht das freisprechende Urteil Mosis über die wegen Gotteslästerung verklagten Propheten Eldad und Medad (Nr. 11,26 ff.), das sich (wie die Erwählung Aarons von dem Untergang der Koreiten) von der Vernichtung Dathans und Abirons (Nr. 16) abhebt: während diese beiden von der Erde verschlungen werden, stehen Eldad und Medad, in prophetisches Schauen verzückt, unverletzt am Rande des Abgrundes.

In diesem Freskenpaar erreicht die 2. Freskengruppe und zugleich der ganze Zyklus den Höhepunkt; die noch übrige Gruppe von 2 Freskenpaaren gibt eine Art Rück- und Ausblick. Moses und Christus nehmen, nachdem sie ihr Reich gegründet und die Hierarchie eingesetzt haben, an der Grenze des Verheißungslandes, das sie selber nicht mehr betreten, Abschied von ihrem Volk. Dem letzten Abendmahl entspricht der Abschied Mosis (Übergabe des Führerstabs an Josue, Segen über das Volk und die 12 Stämme, unter deren Vertretern der Levite noch einmal besonders hervorgehoben wird). Den 3 Ausschnitten aus der Leidensgeschichte (in den Fensterdurchsichten des Cönaculums) korrespondieren 3 Darstellungen Mosis nach dem Abschied (im Hinter-



1. Botticelli: Vorbereitung des Moses auf sein Amt.



3. Rosselli: Gesetzgebung am Sinai.

grund): ein Engel zeigt auf dem Berge Nebo dem Moses das Gelobte Land und stärkt Jesus in seinem Todeskampf; einsam wankt der 120jährige Moses den Berg herab, um zu sterben, verlassen von den Seinigen läßt sich Jesus von den Schergen gefangen nehmen und den Ölberg herabführen dem Tode entgegen; Mosis Leichnam wird von einigen Juden beweint, der tot am Kreuze hängende Jesus wird von einigen Getreuen beklagt, nachdem es vollbracht, das Verheißungsland, die Kirche, erobert ist.



2. Botticelli: Vorbereitung Jesu auf sein Amt.



4. Rosselli: Bergpredigt und Heilung des Aussätzigen.

Das letzte Historienpaar, das beim Einsturz der Rückwand (Weihnachten 1522) zugrunde ging und später neu gemalt wurde, enthält die Auferstehung Jesu, das Fundament des christlichen Glaubens und das Unterpfand unserer einstigen Auferstehung, und als Gegenstück den Kampf des Erzengels Michael mit Satan um den Leichnam Mosis (Judas 9). (Schluß folgt.)

Freiburg i. Br. Anton Groner.

Unsere Künstler und das öffentliche Leben.

II.



So wurde Johann van Eyck, indem er den antiken Traditionen erneut folgte, der Begründer der modernen Malerei! Denn was unsere Galerien und Kirchen vom Beginn des zweiten Viertels des XV. Jahrh. an — aus allen Schulen diesseits und jenseits der Alpen — bergen, gründet sich auf van Eycks Wiederbelebung des alten, schon in Urzeiten[13]) geübten Ölmalverfahrens!

Auch wir stehen heute wiederum vor der gleichen ernsten Frage, die van Eyck in rastlosem Ringen gelöst, doch um vieles ernster ist sie für uns, weil uns noch dazu die nicht zu unterschätzenden Vorteile der alten Werkstattübung längst verloren gegangen sind, die dem Fabrikbetrieb und der Handelsspekulation gewichen. Doch gleichem Mühen kann gleicher Erfolg — auch heute noch — nicht verwehrt bleiben! Und sollten sich die Schwierigkeiten auch gleichsam türmen, so könnte uns das als Künstler doch nicht abschrecken, zu erstreben, was wir unter allen Umständen zurückgewinnen müssen!

Allen, die wir genannt, gab Weg und Ziel zu ihren Forschungen und Fortentwickelungen des Zurückgefundenen: die antike Schulung, und auch wir werden dazu zurückkehren müssen, wenn wir uns eines gleich glücklichen Ausganges erfreuen wollen. Hiervon gibt es keinen Erlaß, und die wenig geschmackvolle Ausrede, daß sich die „Akademie-Erziehung" doch wohl nicht mehr mit Werkstatt-Verhältnissen verquicken lasse, kann uns von den Forderungen der alten Schule nicht befreien. Denn hören wir nicht von den Meistern aller Zeiten gleiches Begehren?! Als den van Eycks — und insonderheit Johann — die alten Klassiker zu laut redenden Orakeln wurden, da kannte er aus der Mastrichter Schule, die nach allen Richtungen der Windrose Verbindungen unterhielt, eines Theophilus Verlangen, wie das des Anonymus Bernensis und nicht minder das des Heraclius, womit wir, uns zurückwendend, gleiches aus einem Zeitraume, etwa vom XIV. bis X. Jahrh. vernehmen; also aus einer Zeit, die man sich gemeinhin sogar recht dunkel vorzustellen beliebt. Sie war es aber keineswegs, wie wir aus diesen und anderen Quellen ersehen. Mit Recht schreibt daher Victor von Scheffel in seinem „Ekkehard":[14]) „Über dem Hegau lag ein trüber bleischwerer Himmel, doch war von der Finsternis, die bekanntlich über dem ganzen Mittelalter lastete, im einzelnen nichts wahrzunehmen." In gleichem Irrtume befangen betrachtet vielleicht annoch mancher Stubenhocker[15]) jene Zeit und deren Kunst, welcher einst Homer eine seiner herrlichsten Schilderungen entnahm, als er im achtzehnten Gesange der Iliade die Szenen beschrieb, mit denen Hephästos den Schild des Achilleus in so wunderbarer Weise schmückte und belebte, von welcher der Mäonide anhebt:

„Einen Reigen auch schlang der hinkende Feuerbeherrscher,
„Jenem gleich, wie vordem in der weitbewohneten Knossos
„Dädalos künstlich ersann der lockigen Ariadne."
(V. 590—592.)

„Das ist in einer Zeit", sagt Julius Braun,[16]) „wo eine mißgeborene Kritik das leuchtend blaue Mittelmeer mit kimmerischem Nebel zu

[13]) In der Einleitung zu meinen „Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei" konnte ich die Frage nach dem Beginn und Ausgang dieser Technik mit den Worten beantworten: „. . . Das vor uns heute ausgebreitete Material gestattet uns sogar, unsere Nachforschung gleich mit der kühnen Frage nach dem ersten Beginne und dem Orte der Erfindung des Ölmalverfahrens zu eröffnen. An diese Frage wird sich die weitere schließen, ob nur von einer Stelle aus sich die Erfindung verbreitet habe, oder ob sie an vielen Stellen und zu verschiedenen Zeiten erfunden sei. Die erste Frage scheint sich zu beantworten, wenn wir diese mit anderen Kunstäußerungen der jungen Menschheit gleichalterig erkennen wollen. Die sich daran anschließende Frage, ob die Anwendung der Erfindung sich auf einen Ort beschränkt, oder ob sie von einer Stelle aus nach allen Richtungen hin Verbreitung gefunden habe, mag in Kürze dahin Beantwortung finden, daß die Ölmaltechnik in ihrer ganzen Ausdehnung mit allen übrigen menschlichen Künsten und Erfindungen einen gemeinsamen Ausgangspunkt hat und gleich diesen unausgesetzt fortgeführt worden ist." (Seite 3.)

[14]) »Ekkehard«. Eine Geschichte aus dem X. Jahrh. von Joseph Victor von Scheffel. — 209. Aufl. — (Stuttgart 1905.) S. 1.

[15]) Den Vertreter dieser seltsamen Gelehrten-Kategorie charakterisiert Heinrich Heine:

„. . . Mit seinen Nachtmützen und Schlafrockfetzen
„Stopft er die Lücken des Weltenbau's."
(Buch der Lieder. [Hamburg 1851] LVIII, S. 223.)

[16]) ‚Geschichte der Kunst' in ihrem Entwicklungsgang durch alle Völker der alten Welt hindurch auf

bedecken liebt." — Wir aber, in unserer als so sehr fortgeschritten gepriesenen Zeit werden uns doch nicht das Armutszeugnis geben, das nicht einmal zu vermögen, was schon in jenem ‚saeculum obscurum' ein unbekannter Miniaturist [17]) von einem jeden Künstler als ganz selbstverständlich voraussetzt, nämlich, daß er über ein zur Weiterforschung befähigendes Wissen verfüge! „Denn ein ehrlicher Künstler", so sagt er, „wird sich selbst als unfähig erklären müssen, wenn er nicht aus eigener Erfindungsgabe Experimente macht und mittelst seines Verstandes außer dem, was er von anderen gelernt hat, gar nichts weiter selbständig zu erfinden imstande ist. Denn alle und jede Kunst ist erfunden und erfaßt worden von den alles durchdringenden Sinnen der Menschen, indem Gott, durch den alles besteht, den Menschen seine Weisheit schenkte." Die Offenheit und Bestimmtheit, mit der der Berner Unbekannte belehrt und fordert, zwingt uns näher zuzusehen, woher er diese Berechtigung nimmt, denn stützt auch er sich wieder auf ältere, auf voraufgegangene Forderungen, dann dürfen wir hoffen, auf dem von ihm genommenen Wege gleichfalls dem Urquell näher zu kommen. Zwar kann an dieser Stelle eine abschließende Forschung nicht unser Ziel sein, die Erinnerung an van Eyck, an seine Vorgänger und Nachfolger, legt uns aber im Hinblick auf die eingangs erwähnten Besprechungen nicht nur den Wunsch, sondern eine gewisse Verpflichtung zum Vergleiche zwischen der alten bewährten und der sichtlich nicht bewährenden neuen Schulung nahe!

Professor Dr. Hermann Hagen,[18]) dem wir die Entdeckung jenes vorerwähnten Traktates danken, schreibt dazu unter Bern, Februar 1874: „Der Autor unseres Fragmentes, ohne Frage einer von den braven Schülern des Benedictus von Nursia, tritt uns darin nicht nur als ein ganz vortrefflicher Meister seiner Kunst entgegen, der aller Gespreiztheit und jedem Afterwissen abhold ist, sondern auch als ein biederer, bescheidener Mensch, der aber bei aller Gottesfurcht und Demut doch immer wieder auf die Vernunft und den von Gott gegebenen Verstand zurückgreift und sich herzlich über jede neue Entdeckung in der Kunst zu freuen versteht. Unsere Achtung vor dem Mittelalter, das überhaupt bei näherer Betrachtung mehr gewinnt als verliert, wird durch den Anonymus Bernensis nicht wenig gesteigert. Indem uns so der Autor nicht als eine verschwommene Gestalt entgegentritt, sondern als scharfgezeichnete, charakterfeste Persönlichkeit, verschmerzen wir es gerne, daß uns sein Name nicht erhalten ist, freuen uns vielmehr am reellen Inhalt des Gebotenen, und dessen ist mehr, als manch' laut klingender Name vergangener Zeiten geleistet hat." Und damit sagt Hagen eine Wahrheit, die uns nicht minder verpflichtet, als uns seine Entdeckung erfreut. Denn er eröffnet uns damit die Aussicht auf einen Pfad, der deutlich und übersehbar nicht nur durch die Jahrhunderte der christlichen Zeitrechnung, sondern weit über diese hinaus zurückleitet.

Wir waren ja schon vorhin mit von Scheffel auf dem Wege zur St. Gallener Benediktiner-Abtei; wenden wir uns nochmals dahin zurück und treten in die Klosterschule, in die Kunstwerkstätte, in die stille Zelle des Miniaturisten und die durch kostbare Handschriften ruhmwerte Bücherei, dann wird es uns gar bald wie Schuppen von den Augen fallen, und wir lernen den Gang der Dinge kennen. Wir werden sehen, auf welche Weise und wie frühe schon antike Bildung im Norden Fuß faßte, und wie dann in unausgesetztem Verkehr und Austausch des Nordens Errungenschaften wiederum dem Süden zugute kamen. Diese gegenseitigen Beeinflussungen erweisen sich von solch innerer Stärke und von so durchdringender, umfassender und nachhaltiger Wirksamkeit, daß sich eine diesbezügliche Monographie zur fesselndsten Lektüre gestalten würde.

Was bedeutet nicht schon die einzige Frage nach der Ölmaltechnik van Eycks! Ist sie nicht für viele schon mehr denn ein Kopfzerbrecher'l, vielmehr ein abgrundtiefes Rätsel geworden.[19])

---

dem Boden der Ortskunde nachgewiesen. Zweite Ausgabe mit einem Vorwort von Franz Reber (Wiesbaden 1873), II. Bd., »Kleinasien nnd die hellenische Welt«. S. 2.

[17]) Anonymus Bernensis über die Bindemittel und das Kolorieren von Initialen. Zum erstenmale aus der Berner Handschrift herausgegeben und mit einer Übersetzung versehen von Hermann Hagen. Mit einer Notiz über die Quellenliteratur der Eitemperatechnik von Albert Ilg. (Wien, Wilhelm Braumüller, 1874.)

[18]) A. a. O., S. 378.

[19]) Charakteristisch ist hierfür, was J. G. Müller & Co. (Hersteller der von Pereira'schen Temperafarben) unter Stuttgart, im November 1905 in einem eingehend die augenblickliche Lage beleuchtenden Zirkular sagen.

Doch wie unwissend müssen wir uns erst im Kreise jener unermüdet rastlos schaffenden Männer vorkommen, die in den Werken der Buchmalerei — dieser großen Kleinkunst — für uns Rätsel auf Rätsel häufen?! Ist die Erkenntnis schon der Anfang der Besserung, so brauchen wir uns darüber nicht unnütz zu besorgen, daß wir — sofern wir uns bescheiden und aufmerksam nahen — in denselben ebenso bereite wie bewährte Lehrer finden sollen. — Haben wir darum acht! Denn wie wir in den verschiedenen Zellen der Kalligraphen und

---

Zunächst wird aus dem von Adolf Frey herausgegebenen Buche: „Arnold Böcklin, nach den Erinnerungen seiner Züricher Freunde" zitiert: „. . . Unter den neuen großen Malern", sagt der Verfasser, „ist Böcklin der erste und einzige, der die überlieferte und allgemein gebräuchliche Technik (Öl) aufgab und sich einer von der zeitgenössischen abweichenden zukehrte (Tempera)." — Auf der zweiten Seite heißt es: „Über Ölfarbe findet man in demselben Kapitel folgendes erwähnt: Wie weit man es seitdem gebracht, sieht man ja: je dicker die Farbe, desto mehr Öl war von nöten, und so ist es denn kein Wunder, wenn die Bilder gelb, schwarz und unscheinbar werden.[1]) Die Unsolidität hat bis auf unsere Tage größere Fortschritte gemacht. Neuere Bilder haben sich nicht so viele Jahrzehnte gehalten, als die der alten Meister Jahrhunderte. Zu diesen alten Meistern müssen wir also zurück." [2]) (Vorhin sagte der Autor schon: „. . . . Über die Dauer und Schönheit der Farben kann man sich nur bei den Alten Rats erholen, ganz besonders bei den Brüdern van Eyck.) Dann lesen wir noch etwas Merkwürdiges: „Die Ölfarbe hat etwas Scharfes, Herbes, Spitziges, Absurdes,[3]) die Tempera etwas Weiches, Tiefes, Sehnsüchtiges." — Auf Seite 3 besagten Zirkulars heißt es dann wie folgt: „. . . . wir können nun zu den in der Beilage der Allgemeinen Zeitung von Professor Dr. Ostwald, Leipzig, erschienenen Aufsätze über Malerei übergehen, die in kurzer, klarer, leicht verständlicher Form die chemisch-physikalische Seite sämtlicher Techniken behandeln und beweisen, daß der Verfasser auch auf dem Gebiete der Temperatechnik mit allen Einzelheiten vertraut ist. Er erwähnt Böcklin gleichfalls als Temperamaler und sagt u. a., daß ein gutes Temperabindemittel vermöge seiner zusammengesetzten Beschaffenheit [4]) durch die ganze Masse auftrocknen und fest werden könne und dadurch die Ursache des bei den Ölbildern stattfindenden Reißens bei der Tempera wegfalle. Im übrigen kommt Herr Professor Ostwald zu dem Schluß, daß die Pastellmalerei die einzig richtige sei. — Also das Ende aller Mühe — selbst der geniale Einfall der mikroskopischen Untersuchung eines Bildquerschnittes — ist: Das Darangeben einer weiteren Untersuchung, also ein vollständiges Verzichtleisten auf ein Wiederfinden des alten bewährten Ölmalverfahrens! Denn nur dann ist es möglich, die Pastellmalerei als die einzig richtige zu empfehlen. — Hier zeigt sich bestätigt, was wir eingangs erwähnten, daß sich ein mit dem erforderlichen Rüstzeug ausgestatteter Künstler auf diesem Gebiete mehr bewähren werde als ein noch so hervorragender Fachlehrer. Dies klägliche Verzichtleisten scheint aber eine Art Panique hervorgerufen zu haben. Denn in Nr. 15 des XXII. Jahrganges der in München erscheinenden „Technischen Mitteilungen für Malerei" (Redaktion: Adolf Wilh. Keim) findet sich ein Artikel: „Die Reform der Malverfahren." Hier lesen wir: „. . . . Immer klarer drängt sich das Bewußtsein auf, daß ohne Herstellung besserer Malmittel eine organische und gesunde Fortbildung der Malerei sich nicht erhoffen läßt. Es werden daher sowohl von Chemikern als auch von Künstlern unausgesetzt Forschungen und Versuche auf diesem Gebiete angestellt und zwar mit recht erfreulichen Erfolgen!!!??? Die Losung, die sie alle beherrscht, lautet: »Los vom Öl!«" — und diesem folgt der merkwürdige Satz: „Denn daß das Öl nicht das Bindemittel war, welches die alten Meister benutzten, ist bereits eine erwiesene Tatsache." — Wenn die Panique schon bedauerlicherweise zu dem »Los vom Öl« führt und das Kind mit dem Bade ausschütten läßt, so muß doch die Behauptung im letzten Satze, weil jeglicher Begründung bar und durchaus unzutreffend, im Gemeininteresse mit aller Entschiedenheit zurückgewiesen werden. — Schon im Jahre 1895 habe ich in meinen »Studien zur Geschichte der Ölfarbentechnik« die Ölfrage auf das eingehendste behandelt; gleiches geschah in den 1899 erschienenen „Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei", wozu man die Ausführungen von Seite 82—85 einsehen möge. Weiter äußerte ich mich nach langen Erörterungen (in meiner Arbeit von 1902 „Zur Öltechnik der Alten", Seite 124) folgendermaßen: „. . . . Wie der Aufstieg gelang, beweisen die vorliegenden Proben — und ‚Gegenproben' — und gerade die letzteren beweisen, auf eine wie einfache Art van Eyck und auch Dürer sich über die absolute Sicherheit des angewendeten Materials Gewißheit verschaffen konnten. So schlicht aber das Verfahren auch ist, so verlangt dasselbe doch ein striktes Innehalten des einzigen allein richtigen Weges, was die Gegenproben zur unumstößlichen Tatsache erheben. — Als Grund für den Auftrag meiner Farben benutzte ich zunächst länger gelagerte, gewöhnlich grundierte Leinwand und verschieden grundierte Hölzer (Malbretter). Als ich unter immer wachsender Beigabe des Öles (als Bindemittel) die Pigmente weit über deren Sättigungspunkt hinaus geschwängert hatte, trug

---

[1]) *Ist es denn wirklich eine mit absoluter Notwendigkeit eintretende Folge, dass eine stärker aufgetragene Farbe nachdunkeln muss? Wir verneinen das auf das entschiedenste und, gestützt auf unsere Forschungsarbeiten und Proben mit gutem Recht!*

[2]) *Wir sind eben zu den alten Meistern zurückgekehrt, und daher der Erfolg! Möge dieser Ruf zur Rückkehr aus der Sackgasse nur allenthalben Gehör finden!*

[3]) *Wer die Bilder der alten Flamländer und deren Gefolgschaft kennt, wird zu diesem Satze wohl bedenklich den Kopf schütteln.*

[4]) *Das ist ein Orakelspruch, dunkler und bedenklicher, wie er je gegeben worden ist. Denn je größer die chemischen und physikalischen Einwirkungen durch die Verschiedenheit der Stoffe werden, um so bedenklicher steht es mit der Haltbarkeit des Bildes!*

Maler[20]) — denn die Werkstätten der sonstigen Vertreter der bildenden Kunst, wie der Skulptur, (Toreutik), Gießerei usw.[21]) kommen für uns hier nicht in Betracht — unterschiedliche Einflüsse wahrnehmen, die in der Bereitung und Anwendung der Materialien[22]) sichtbar werden, wie nicht minder in der Formensprache[23]) Ausdruck finden, so zeigen die Bibliothek-Schätze in breiten Zügen den durch die Jahrhunderte zurückleitenden Entwickelungsgang, der uns in seinen letzten Anknüpfungen bis über die christliche Zeit hinausführt. Die Entwickelung der Kunst an des hl. Gallus Ruhestätte ging mit der Pflege der Wissenschaften Hand in Hand, und dabei ist es wichtig zu erfahren, welch hohen Einfluß hierauf dauernd die irischen Klöster behalten haben. Zahlreich sind die Männer irischer Abkunft, sagt Keller,[24]) welche sich um die Förderung geistiger Kultur in St. Gallen bleibende Verdienste erwarben. Seite 65 seines unten genannten Werkes sagt er sogar, daß überhaupt kaum ein älteres Benediktinerkloster in Mitteleuropa gewesen sein dürfte, aus dessen Annalen und Nekrologien sich nicht zeitweise Besuche von Irländern nachweisen ließen. Da wir weiterhin wissen, daß besonders im VI., VII. und VIII. Jahrh. die irischen Klöster als die trefflichsten Bildungsanstalten für Geistliche, als

---

ich diese übersättigte Farbe, deren Haltbarkeit mir aus wissenschaftlichen Gründen gesichert erschien, zu empirischem Versuche auf Glas auf und zwar in allen Stärken eines nur denkbaren Auftrages im Bilde: von der dünnsten aquarellmäßigen Benutzung bis zu unstatthafter Verwendung von mehr denn Millimeter-Stärke. Diese Proben auf Glas müssen und dürfen gewiß als die zuverlässigsten betrachtet werden und bieten dazu den weiteren Vorteil, die Farben unausgesetzt von der Vorder- und Rückseite bei der Trocknung beobachten zu können; gegen das Licht gehalten können bei transparenten Farben die sich etwa im Innern vollziehenden Wandlungen nicht ungesehen bleiben. Neben diese Proben, die unausgesetzt allen erdenklichen Fährlichkeiten (schon seit den Jahren 1895—96) wie: Sommersonnenbrand, großer Ofenhitze, wechselnd mit feuchter Kälte unbewohnter Räume und dergleichen unterworfen geblieben sind, habe ich das gleiche, aber ungeeignet bereitete Öl — wie man es vom Händler erhält — aufgetragen, und wie nun erstere den nur denkbaren Grad von Vollkommenheit zeigen, so letztere alle Stadien der Verwesung. Die Vollkommenheit bekundet sich aber nicht etwa nur in der tadellosen Erhaltung der Farbe, sondern auch in der Möglichkeit, jewedem Wunsche in der Behandlung zu genügen. So steht nichts im Wege, die Strenge und Leuchtkraft der alt-flandrischen Meister, wie die Tiefe und farbige Pracht der Calcarer Schule zu erreichen, oder die Glätte und Eleganz eines François Cluet, wie die in reicheren Gegensätzen schaffenden kölnischen Meister mit Erfolg anzustreben, wofür ich nur an die Madonna in der Rosenlaube (Museum Wallraf-Richartz-Köln) mit den hier matteren, trockneren, dort wiederum verschmolzen behandelten Tönen erinnern will, sowie auch dem derb-pastosen, breit behandelten Auftrag späterer Realisten — ohne jede Beschränkung beliebig aufzutragender Lasuren[5]) — nichts entgegen steht. Alles dieses konnte ich beobachten und zwar ohne die geringste Einbuße des Tones. — Und dies erneut Errungene war einst Geheimnis der Künstler- oder Maler-Zunft, deren Mitglieder das ihnen Anvertraute nicht nur gegen Uneingeweihte sorgsam bewahrten, sondern recht oft — wie wir dies auch bei Dürer annehmen dürfen — verbessert und bereichert fortvererbten.

[20]) Maler und Mönch waren vom IX. bis XII. Jahrh. zusammenfallende Begriffe, sagen Wackernagel, Heideloff und Sebastian Brunner, bei welch letzterem man S. II des I. Teiles seines Werkes: „Die Kunstgenossen der Klosterzelle" (Wien 1863) einsehen möge.

[21]) Carl Heideloff: »Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland« (Nürnberg 1844) sagt, daß sie Künstler aller Fächer gewesen. Und wie die deutsche Baukunst in Albertus Argentinus, — wiederum einem Benediktiner — dem Lehrer Erwins, gleichsam ihren Kulminationspunkt erreichte, so fehlten dem Orden der Benediktiner weder Juweliere noch Goldschmiede. Denn zahlreiche Stellen beweisen, sagt Keller, daß sie in der Verfertigung des Kirchengerätes große Fertigkeit besaßen und campanas, cymbala, baculos, cruces, scrinia, capsas, pixides, calices, discos, altariola, chrismalia, librorum coopertoria — welche Gegenstände mit Gold, Silber, Gemmen und edlen Steinen verziert wurden — regna, coronas usw. von besonderem Reichtum und Werte zur Ausschmückung der Kirchen, Altäre und Heiligenschreine ausarbeiteten.

[22]) I. a. O. heißt es: „. . . . die Chemie jener Zeiten war ganz in ihren Händen und lieferte ihrer Arzneikunde Mittel, die heute noch in unseren Offizinen vorkommen."

[23]) Dafür sei nur a. a. O. auf die einzige Stelle hingewiesen, die wir übrigens durch eine umfassende Arbeit bestätigen könnten: „. . . . ihnen verdanken wir die herrlichen Formen in der sogenannten byzantinischen Baukunst und die prachtvollste Ornamentik, sie waren Künstler aller Fächer; Mathematik mit allen ihren Nebenwissenschaften, Musik, Kalligraphie hatten in den Klöstern ihre Meister . . . ."

[24]) Bilder und Schriftzüge, in den irischen Manuskripten der schweizerischen Bibliotheken gesammelt und mit Bemerkungen herausgegeben von Dr. Ferdinand Keller; im III. Hefte des VII. Bandes der „Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft" in Zürich. (Zürich 1851), S. 64.

---

[5]) Es genügt wohl zu wissen, um das Gesagte zu bestätigen, daß ich auf eine Zinkweissschichte von einem Millimeter Stärke schon nach Verlauf von 14 Tagen eine kräftige Lasur von Ultramarin, die glänzend stehen blieb, auftragen konnte. Diese Prozedur wiederholte ich nach weiteren 14 Tagen, und heute – nach Verlauf von 10 Jahren – steht die Farbe tadellos. — Ich wußte aber aus inneren Gründen, daß sie stehen würde, habe mich aber desungeachtet durch den Augenschein überzeugen wollen.

Sitz der Wissenschaften und Künste galten, und Lernbegierige aus allen Ländern anzogen, so sehen wir uns gleichsam wie im Fluge durch die Schätze der Bücherei zu St. Gallen auf ein weit entlegenes und doch wiederum so nahes und so vertraut gewordenes Forschungsfeld verwiesen. — Ebenhier, in Scotia inferior,[25]) Umschau haltend, erfahren wir dann einerseits, daß wir schon im V. Jahrh. der Übung in dieser großen Kleinkunst und zwar in meisterlichen Erzeugnissen begegnen. Henri, welcher in seiner Geschichte Britanniens der Geschichte der Baukunst besondere Aufmerksamkeit schenkt, bestätigt, daß die Römer in den Überwundenen nicht nur fähige Schüler, sondern gar bald schon in ihnen gewandte Lehrer in den Künsten und Wissenschaften erhielten. Denn schon im III. Jahrh. werden von den Römern Britten nach dem Kontinent berufen; ja selbst in Konstantinopel wurden brittische Bauleute verwandt.[26]) Somit erklären sich nicht nur manche Verwendungsweisen in den Stoffen, sondern auch jene seltsamen Stilerscheinungen, in denen nordische und orientalische Einflüsse sichtbar werden, wie sich dies in den sogenannten longobardisch-cassinesischen Manuskripten zeigt, die sich in großer Zahl — dazu eine lange Periode umfassend — in höchster Vollendung zu Monte Cassino, der Ur-Abtei der Söhne des heiligen Benedikt erhalten haben. Und diese so eigenartige, eine geradezu unerschöpfliche Phantasie und hohen Schönheitssinn verratende Ornamentation gründet sich sichtlich nicht auf eine nur flüchtige und bald verflüchtigende Einwirkung, vielmehr zeigt sie deutlich eine durch die Jahrhunderte sich fortsetzende Entwickelung. (Forts. folgt.)

Düsseldorf. Fr. G. Cremer.

[25]) Mit dem Namen Scotia und Scotia inferior wurde im Mittelalter Irland bezeichnet; daher auch der Ausdruck Scotus für Irländer. — Siehe Weidmanns Geschichte der Bibliothek von St. Gallen (St. Gallen 1841).

[26]) In obengenanntem Werke von Heideloff, S. 10.

Von der historischen Ausstellung in Nürnberg.

(Mit 6 Abbildungen.)

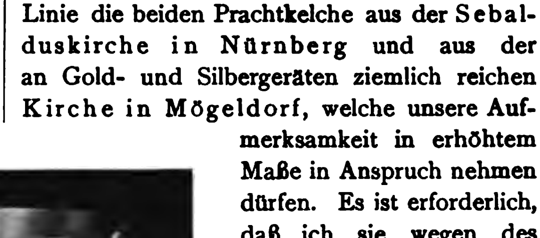
III. (Schluß.)

Die übrige kirchliche Kunst.



Neben der großen kirchlichen Kunst hat auch das Gebrauchsgerät eine weitgehende Berücksichtigung erfahren. Hinreichend Beispiele sind auch von den zur inneren Ausschmückung der Kirchen verwandten Ausstattungsstücken und Einrichtungsgegenständen vorhanden. Denn nicht nur sollte die stilistische Entwicklung auf der Ausstellung veranschaulicht, es sollte auch eine Vorstellung davon gegeben werden, wie das Innere der Kirchen Nürnbergs und Mittelfrankens überhaupt beschaffen war. Darum wurde darauf Bedacht genommen, daß kein wesentlicher Gegenstand fehle.

Ich beginne mit den edelsten unter den Gebrauchsgeräten, den Gold- und Silbergeräten. Die Zahl derselben ist eine stattliche. Mannigfach wechselnd in Form, Ausbildung und Technik geben sie ein hübsches, in sich geschlossenes Entwickelungsbild. Die Zahl der Kelche beläuft sich auf 22 Stück. Die ältesten gehören der besten Zeit des XIV. Jahrh. an, der jüngste trägt die Jahreszahl 1733. Aus der primitiven bildet sich die zierliche Form, die nach und nach an Größe und Derbheit der Einzelglieder zunimmt, um schließlich in ungeschlachte Plumpheit auszuarten. Der früheste unter den Kelchen ist derjenige aus der Kirche in Katzwang. Die Cuppa hat wie stets in der gotischen Zeit glatte Trichterform. Die Handhabe ist mit Rosetten auf gerautetem Grunde geziert. Am Nodus bemerken wir sechs runde Zapfen, in denen in teilweise erhaltener Emailfassung das Agnus Dei, der Pelikan mit seinen Jungen und die Evangelistensymbole. Der runde Fuß ist mit sechs Medaillons belegt, welche in getriebener Arbeit folgende Darstellungen aufweisen: die Verkündigung, Christus an der Martersäule, Christus das Kreuz tragend, die Kreuzigung, die Auferstehung und Christus als Weltenrichter. Ein Zeichen ist natürlich noch nicht vorhanden. Doch finden wir schon ein solches an dem Kelche vom Jahre 1495 aus der Kirche in Großgründlach. Dieser trägt unter dem Fuß die eingravierte Inschrift: »*Ott. pehem. 1495*«. Die Cuppa ist unten schon wenig gerundet. Der Fuß ist sechsteilig und mit den gravierten Attributen der Heiligen



Lorenz und Katharina versehen. Die Zapfen des Nodus enthalten in Email die nach unten gerichteten Buchstaben des Namens Jesus (»*IHCSVS*«). Der gleiche Name ist oben an der Handhabe angebracht, während unten »*MARIAH*« zu lesen ist. Der Kelch ist 17,5 *cm* hoch. Noch ein anderer Kelch des XV. Jahrh. weist das Beschauzeichen auf. Er gehört in die Kirche zu Kraftshof, die durch den Reichtum ihrer Innenausstattung und durch die befestigte Kirchhofanlage unter den Kirchen Mittelfrankens eine hervorragende Stelle einnimmt. Die Cuppa hat ausgesprochene Trichterform. Die Zapfen des Nodus sind je mit den Buchstaben *ihs* versehen, welche wir auch oben an der Handhabe finden, während unten an derselben *Maria* zu lesen ist. Der Fuß ist ganz glatt und trägt als einzigen Schmuck das in Email auf einem Schildchen angebrachte Wappen des Freiherrlich von Kressischen Geschlechtes, des Stifters und Erbauers der Kirche, über die es noch heute in alter Weise das Patronat ausübt. Die übrigen Kelche des XV. Jahrh. entbehren eines Zeichens, welches auch zu Anfang des XVI. Jahrh. durchaus noch nicht regelmäßig vorkommt. Einer davon soll noch besonders erwähnt werden. Auch er rührt aus der Kirche in Kraftshof her. (Siehe Katalog Nr. 95 mit Abb.) Die Cuppa hat die übliche Trichterform. Die sechs rautenförmigen Zapfen des Nodus zeigen in teilweise erhaltener Emailfassung gravierte Köpfe. Der Fuß ist mit fünf Medaillons belegt, in denen ebenfalls in Emailfassung die Evangelistensymbole und das Agnus dei. Dazwischen befinden sich in getriebener Arbeit Distelblätter und dreiteilige andere Blätter. Aus dem Anfang des XVI. Jahrh. sind es in erster



Abb. 1. Kelch aus St. Sebald in Nürnberg.



Abb. 2. Ciborium aus St. Johannis in Ansbach.

Linie die beiden Prachtkelche aus der Sebalduskirche in Nürnberg und aus der an Gold- und Silbergeräten ziemlich reichen Kirche in Mögeldorf, welche unsere Aufmerksamkeit in erhöhtem Maße in Anspruch nehmen dürfen. Es ist erforderlich, daß ich sie wegen des Reichtums und der Art ihrer Ausbildung etwas genauer beschreibe. Der Fuß des Kelches der Sebalduskirche (vergl. Abb. 1) ist sechsfach gegliedert und leitet mit sechsteiliger Kehle in die sechsseitige Handhabe über. Fuß und Kehle sind mit mannigfach verschlungenem, durchbrochen gearbeitetem Ranken- und Astwerk belegt. Das untere Wulstglied des Fußes überziehen fortlaufende Ranken. Der aufrechtstehende Rand darüber ist frei durchbrochen. Auch der schwergeformte Nodus und die untere halbkugelige Hälfte der oben leicht ausladenden Cuppa weisen reich verschlungenen Rankenschmuck auf. Die verzierten Teile des Kelches sind zur Erhöhung der Wirkung mit roten Steinchen besetzt. Die Technik des silbervergoldeten Kelches ist nach jeder Hinsicht hin eine brillante und glänzende. Dazu dürfte es kaum ein ähnliches Seitenstück zu ihm geben. Ein Zeichen trägt der Kelch nicht. Auch der ihn an Feinheit der Einzelausbildung noch überragende Kelch aus der Kirche in Mögeldorf vom Jahre 1526 entbehrt noch eines solchen. Dabei macht sich hier in der Anbringung von Zieraten schon ein weises Maßhalten bemerkbar. Der Fuß ist wiederum sechsteilig und unten glatt, um dann in steiler Kehle anzusteigen. In dieselbe ist folgende Inschrift eingraviert: *IMPEN MGRI EMERICI DEBELA WAR AÑO DNI 1.5.2.6.* Über der Kehle erhebt

sich ein sechsblättriges Glied mit senkrechten, in Vierpässen durchbrochenen Rändern. Auf demselben ruhen tauförmig umrandete Medaillons, welche in filigranierter Arbeit reich verziert sind. Diese besteht in kleinen tauförmig umrandeten Kreisen, welche zu mannigfachen geometrischen Figuren (Vierpässen in Kreisen, Sechspässen in Kreisen und Sparren) vereinigt sind. Zwei der Medaillons sind mit farbig emaillierten Wappen ausgefüllt. Die Handhabe ist sechskantig mit tauförmigen Mittelgraten, welche auf einen sechsseitigen Knauf aufstoßen. Der Nodus ist oben und unten mit ovalen Figuren belebt, welche ähnliche Filigranarbeit wie die Medaillons am Fuß aufweisen. Auch ist er mit sechs birnenförmigen Zapfen besetzt. Die unten gerundete Cuppa wird von sechs filigranverzierten Lanzettblättern gehalten, deren Spitzen einen Kranz mit aufrecht stehenden, frei gearbeiteten Blättern tragen. Nach oben ladet die Cuppa in leichtem Schwung aus. Das Prinzip des Sebalder Kelches erscheint also hier in freierer, mehr aufgelöster Form. Dort Schwere und Wucht der Masse, hier mehr Zierlichkeit und Feinheit der Detailbildung. (Siehe Katalog Nr. 98 und 102.) Von den übrigen Kelchen aus dem Anfang des XVI. Jahrh. verdient noch ein solcher vom Jahre 1520 aus der Kirche in Kraftshof (Katalog Nr. 99) eine kurze Hervorhebung. Sein sechsteiliger Fuß ist nämlich mit den gravierten Darstellungen Christi als Schmerzensmannes, der Maria, des Johannes, des Christophorus, der Barbara und Katharina geschmückt. Der Kelch trägt das Beschauzeichen und das Kressische Wappen. Das XVII. Jahrh. wird durch fünf Beispiele aus den Jahren 1644, 1650, 1660, 1670 und aus seiner letzten Zeit repräsentiert. Die Widmungs-Inschrift an dem Kelch vom Jahre 1644 macht diesen als eine Arbeit des sonst unbekannten Goldschmiedes Heinrich Arnolt wahrscheinlich. Die übrigen Kelche tragen als Zierat aufgelegtes Ranken-, Blumen- und Blattwerk in silbergetriebener Arbeit von guter dekorativer Wirkung. Was das XVIII. Jahrh. anbelangt, so wird hier die Entwickelung bis zum Jahre 1766 fortgeführt. Die Gattung der Krankenkelche ist hier durch einen solchen vom Jahre 1733 aus der Kirche in Wöhrd und einen anderen aus etwa der gleichen Zeit aus der Kirche in Förrenbach vertreten, welche durch hübsche Gravierung ausgezeichnet sind.


Abb. 3. St. Bartholomäus aus Wöhrd.

Die Gruppe der Abendmahlskannen, deren Zahl sich auf neun beläuft, hat in den Kannen aus der Egidienkirche in Nürnberg und aus der Johanniskirche in Ansbach ihre hervorragendsten Stücke. Erstere ist eine Arbeit des Wolf Rotenbeck, der 1602 Meister wurde. (Rosenberg Nr. 1300a.) Letztere wurde laut Inschrift im Jahre 1653 von Johann Lorenz Rehmen, F. B. Rat und Assessor des Kaiserl. Landgerichts, gestiftet. Als Meistermarke ist ein H mit einem an den rechten Stamm ange-


Abb. 4. Lorettoglöckchen aus der Reichen Kapelle in München.

schlossenen F in einem breiten Rund angebracht. Die Kanne aus der Egidienkirche wird in der Mitte der Wandung durch einen plastisch vortretenden Kranz geteilt. Die so gebildeten Teilflächen werden oben und unten von korrespondierend gravierten Volutenfriesen begrenzt. Auch am Deckel läuft ein solcher Fries um. Als Bekrönung dient das freigearbeitete Imhoffsche Wappen. Der Löwe hält in den Tatzen einen Schild, auf dem in Gravierung das Pfinzingsche Wappen. Die Kanne aus Ansbach hat eine sehr eigenartige Gestalt. Der äußere Umriß wird nämlich durch sechs halbe, im Rund angeordnete Zylinder gebildet, welche zierliches, nach innen getriebenes und punziertes Barockornament aufweisen. Der ebenfalls sechsteilige Deckel ist am unteren Wulstrand in ähnlicher Art ornamentiert und von einem Kreuz gekrönt. Der Henkel hat die Form einer stark auswärts gebogenen Karyatide. (Siehe Katalog Nr. 112 und 113.) Wie bei den Kelchen sind auch bei den Abendmahlskannen Beispiele von gewollter Schlichtheit vorhanden, um eben alle Arten der Gattung vertreten zu haben.

Die Abteilung der Hostienbüchsen umfaßt zwar nur sechs Nummern, doch stellen sich diese als ganz besonders bezeichnende Beispiele dar. Die beiden ältesten unter ihnen erregen als Arbeiten namhafter Meister naturgemäß ein erhöhtes Interesse. Das eine Ciborium (Katalog Nr. 121 mit Abb.) hat Nicolaus Emmerling, das andere (Katalog Nr. 122 mit Abb.) Christoph Jamnitzer zum Urheber. Ersteres rührt aus der k. Reichen Kapelle in München, letzteres aus der Johanniskirche in Ansbach (Abb. 2) her. Ich will sie nur ganz kurz charakterisieren. Das Prinzip des Aufbaues ist das gleiche. Der eigentliche Körper hat die Form eines breiten niedrigen Zylinders, der kuppelförmig überdacht ist. Doch hat das eine einen runden Fuß und eine entsprechende Handhabe als Träger, während das Ciborium aus Ansbach von vier als Engelsköpfchen ausgebildeten Füßchen gestützt wird. Beim Münchener Ciborium dient das frei gearbeitete Figürchen einer betenden Madonna als Bekrönung. Beim Ansbacher Ciborium ist die Kuppel mit vier frei gearbeiteten Voluten besetzt, aus deren Mitte ein kleines Kruzifix emporsteigt. Die Ornamentation ist, wie es bei zwei so verschieden gearteten Künstlern natürlich ist, eine stark von einander abweichende. Auffällig ist die Dekoration des Ansbacher Ciboriums mit einem breiten Flechtband, einem der klassischen Kunst entlehnten Motiv. — Die übrigen Hostienbüchsen haben, bis auf eine einzige, runde Form. Diese ist als oblonges Kästchen mit getriebenen Blumen gestaltet.

Abb. 5. Elfenbeintriptychon des Freih. von Imhof v. J. 1519.

Die Gruppe der Taufgeräte hat, um sie ganz besonders vorteilhaft zur Geltung zu bringen, in einer freistehenden Vitrine in der Mitte des kirchlichen Hauptraumes eine würdige Aufstellung gefunden. Es sind im ganzen vier Taufzeuge vorhanden, welche, aus Schüssel und Kanne bestehend, die Merkmale vier verschiedener Zeitepochen an sich tragen. Wenn eines davon keine Nürnberger, sondern eine Augsburger Arbeit ist, so mag man im Auge behalten, daß es sich um ein durch seine Form und brillante Durchführung in hohem Grade ausgezeichnetes Stück handelt, welches für die Egidienkirche in Nürnberg, woselbst es ob seines Wertes hoch geschätzt wird, angefertigt wurde. Es hat den

Augsburger Goldschmied Christoph Lencker, der zu Anfang des XVII. Jahrh. arbeitete, zum Urheber. (Siehe Katalog Nr. 127 und 128.) Geradezu überraschend wirkt die Taufschüssel aus Hersbruck. In der Vertiefung bemerken wir eine getrieben gearbeitete Darstellung der Taufe Christi im Jordan, auf dem Rande vier von Akanthusblattwerk umschlossene Medaillons mit den vier Evangelisten und dazwischen Fruchtbündel. Alles das ebenfalls in getriebener Arbeit. Die Wirkung wird durch den Wechsel von Weißsilber und vergoldetem Silber erhöht.

maßwerk-verziertem Sockel, erinnert in den weich gebrochenen Falten des Obergewandes, dem reich gelockten Haupthaar und Bart und in dem sinnend nach unten gerichteten Antlitz derart an den Aposteltypus Dürers, daß man geneigt wird, diesem den Entwurf zu der fast $^1/_2$ *m* hohen Figur zuzuschreiben. Unter dem Fuß, an welchem das Beschauzeichen, befindet sich folgende Inschrift: «*Disser Heilig ist gemacht 1509 Jar, was Lvdwig Schnod Kirchenpfleger vnd Richter Lorens Mvnch vnd Wilhelm Lengenfelder Kirchen vnd Gemein Meister*». (Vgl. Katalog Nr. 136 mit Abb.) Das Kruzifix aus der Egidienkirche ist an einem Ebenholzkreuz auf hohem, kräftig profiliertem Sockel befestigt. Sockel und Kreuz sind mit zierlichem Laub- und Bandelwerk belegt. Der langgestreckte Körper ist von edler Haltung, das Antlitz schmerzerfüllt emporgerichtet. Lendenschurz und Titulus sind vergoldet, alles übrige ist in Weißsilber ausgeführt. Die Silberarbeit stammt von Joh. Jak. Fern. (Siehe Katalog Nr. 137 mit Abb.) Das kleine, etwa 12 *cm* hohe Lorettoglöckchen (Abb. 4), das früher dem Wenzel Jamnitzer zugeschrieben wurde, ist am Glockenbecher mit zahlreichen Pflanzen, Tieren, Muscheln und



Abb. 6. Betpult des Propstes Sixtus Tucher.

Nicht unerwähnt darf auch das zehnteilige Tauf- und Kommuniongerät für den Hausgebrauch aus dem XVIII. Jahrh. bleiben, das sich im Besitz der Paul Wolfgang Merkelschen Familienstiftung befindet.

Von den übrigen Arbeiten in Gold und Silber wollen wir nur noch auf drei Stücke eingehen, auf den St. Bartholomäus aus Wöhrd, auf das Kruzifix aus der Egidienkirche in Nürnberg und auf das Lorettoglöckchen aus der k. Reichen Kapelle in München. Der St. Bartholomäus aus Wöhrd (Abb. 3), eine Statue in Silber mit Buch, Messer und Heiligenschein auf sechseckigem,

Köpfen in plastischem Relief und zwar in solch naturgetreuer Nachbildung versehen, daß man leicht auf den Gedanken kommen kann, man habe eine Arbeit des berühmtesten der Nürnberger Gold- und Silberschmiede vor sich, was aber neuerdings als nicht angängig hingestellt wird. (Siehe Bayr. Inventar I, S. 1108). Eine Nürnberger Arbeit dürfte es aber jedenfalls sein. Entstanden ist sie in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. (Siehe Katalog Nr. 138 mit Abb.)

Die Gruppe der Hausaltärchen umfaßt nur drei Stücke. Das älteste darunter aus dem Ende des XV. Jahrh. mit altgefaßten Bleiornamenten hat bereits durch Schnütgen in dieser Zeitschrift Bd. XV, Sp. 248 (mit Abb.) eine sachentsprechende Würdigung erfahren. Die beiden anderen sind als Arbeiten in Elfenbein von besonderem Wert. An beiden ist das Imhoffsche Wappen angebracht, an dem größeren außerdem die Jahreszahl 1519. Sie behandeln das gleiche Thema. In der Mitte die Himmelfahrt Mariä, auf den Flügeln die Verkündigung und die mit dem Jesusknaben im Tempel in einem von einem Engel gehaltenen Buche lesende Gottesmutter. Das größere Altärchen (Abb. 5) überragt das kleinere durch den gemessenen Rhythmus der Szenerien und seine abgeklärte Ruhe. Das kleinere ist bewegter. Es löst sich mehr in Einzelheiten auf, wodurch im ganzen eine gewisse Aufgeregtheit hervorgerufen wird. Diese beiden bemerkenswerten Stücke stammen aus der Sammlung des Herrn Baron Max von Imhof in Steyr.

Unter den Zinngeräten nimmt ein Krug aus der Kirche in Dürrenmungenau eine hervorragende Stelle ein. Er ist um 1500 entstanden und durch den dreimal am Henkel eingeschlagenen Zinnstempel sowie die Wappen Tucher-Tetzel als Nürnberger Arbeit dokumentiert. Der obere achteckige Teil entwickelt sich mit den Kanten aus den Scheiteln der Bogenteile des ebenfalls achteckigen, auf drei sitzenden Löwen aufruhenden Unterbaues. Die Flächen des sich nach oben verjüngenden Hauptkörpers zeigen unter hohen Baldachinen in gravierter Technik die stehenden Figuren der Barbara, Klara, der heiligen Jungfrau mit dem Kinde, der Katharina und des Simon.

Die beiden großen Glasfenster aus einer ehemals Tucherischen Hauskapelle, welche oben im kirchlichen Hauptraum eingesetzt sind, erinnern in der Technik an Augustin Hirschvogel, während die Entwürfe der näheren Umgebung Dürers zu entstammen scheinen. Die Glut der Farben ist eine große. Auf den Flügeln des einen Fensters ist die Verkündigung dargestellt, auf denen des anderen stehen auf Laubwerkkonsolen vor landschaftlichen Hintergründen der Heilige Andreas und ein Papst mit Stabkreuz und Beutel in den Händen sowie einem Buch unter dem Arme. Der rundbogige Aufsatz enthält bei vorwiegender Goldtönung das eine Mal einen vortrefflich charakterisierten Christuskopf, mit Blüten gefüllte Fischblasen und auf Weinlaub stehende Eulen, das andere Mal Gott Vater in den Wolken mit Weltkugel und segnender Linken, vogelartige Tiere, Eulen sowie Blumen und Früchte. Besitzer dieser zwischen 1510 und 1520 entstandenen prachtvollen Stücke ist Herr Regierungsrat a. D. Christoph Freiherr von Tucher in Nürnberg.

Aus der gleichen Kapelle stammt das demselben Eigentümer angehörige Betpult des Propstes Sixtus Tucher (Abb. 6), gefertigt um 1500. Die Schräge ist zu zwei Füllungen vertieft, welche mit minutiös herausgearbeitetem Fischblasenmaßwerk gefüllt sind. Die Seitenteile sind kräftiger geschnitzt. Der rechte zeigt das von Distelranken umgebene Tuchersche Wappen. Bei dem linken ist es von Weinlaub umschlossen. Auch der rückwärtige Teil unter der Schräge und die vordere wie hintere Längsseite weisen geschnitztes Maßwerk auf.

Auf die sonstigen kirchlichen Gegenstände, die Arbeiten in Messing, die Sanduhren in edlem und nichtedlem Metall, die dekorativ sehr wirksamen und meist kunstvoll geschnitzten Totenschilde, die Bronzeepitaphien, Gobelins usw. einzugehen, kann ich mir deswegen ersparen, weil hierüber im Katalog hinreichend Aufschlüsse gegeben werden. — Die kirchliche Kunst bildet aber nur einen Teil der Ausstellung. Einen weit beträchtlicheren Umfang hat die weltliche Kunst bei der Berücksichtigung ihrer sämtlichen Zweige, insonderheit des Kunstgewerbes angenommen. Sie umfaßt allein 1568 Nummern.

Nürnberg. Fritz Traugott Schulz.

Bücherschau.

Katalog der Historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landes-Ausstellung Nürnberg 1906. Im Selbstverlag des Stadtmagistrats. (Preis 2 Mk.)

Wenn bei den meisten Kunstgewerbeausstellungen auf eine alte Abteilung nicht leicht verzichtet wird, wenn sogar der gegenwärtigen großen Veranstaltung in Dresden, trotz ihrer ganz modernen, das Alte verleugnenden Aspirationen, eine solche unter dem Deckungsschilde der alten Techniken nicht fehlt, dann durfte gewiß die Stadt Nürnberg in der jetzigen Bayerischen Jubiläums-Landes-Ausstellung die Altertümer, ihre Altertümer nicht vergessen; dafür sind sie doch viel zu bedeutend, dafür hat ihnen die Stadt doch zu Vieles zu danken, dafür auch noch zu viel Respekt vor deren vorbildlichem Wert, zu viel historischen und praktischen Sinn. — Ein eigenes, aus 10 größeren und kleineren Räumen bestehendes, mit Anklängen an die Alt-Nürnberger Profanarchitektur ausgeführtes Gebäude hat die aus 1762 Gegenständen bestehende Sammlung aufgenommen, von denen 193 der kirchlichen Kunst angehören: 8 Altäre, zahlreiche Heiligenfiguren und -Gruppen, viele Gemälde, Gold- und Silbergefäße, wie -Geräte, Hausaltärchen, Glasmalereien, Bronzeepitaphien, Stickereien usw. — Noch viel umfassender und mannigfaltiger ist das Gebiet der weltlichen Kunst: Gemälde (namentlich Porträts) und Zeichnungen, besonders Gold- und Silbergeräte, Fayencen und Gläser, Arbeiten in Bronze, Messing, Zinn, Eisen; Uhren, Geschütze, Bestecke, Plaketten, Schmucksachen, Arbeiten in Holz, Wachs, Alabaster, Elfenbein, Ton; ferner Kinderspielzeug, Mobilien, eine ganze Kücheneinrichtung, Pläne und Ansichten der Stadt und ihrer Umgebung, Photographien und Zeichnungen aus der Aufnahme der Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Nürnberg, ausgewählte Urkunden, kostbare Handschriften, seltene Wiegen- und ältere Drucke. — Schon dieser ganz oberflächlichen Aufzählung sieht man es sofort an, daß die Auswahl der Stadt auf den Leib geschnitten ist, die seit dem XIV. Jahrh. auf dem Gebiet der Kunst, des Kunstgewerbes und des Kunsthandwerks in Deutschland die Führung übernahm und im XVI. Jahrh. mit dem glänzendsten Erfolg behauptete. — In diesem weiten kunstgeschichtlich-technischen, und doch wiederum engen Ursprungs-Rahmen eine Ausstellung zu veranstalten, nicht nur aus lokalem, sondern mit Vorliebe aus entferntem und verstecktem, besonders aus privatem Besitz war eine verlockende, aber auch sehr schwierige Aufgabe, die weiten Überblick, große Geschicklichkeit im Losmachen, Aufstellen, Katalogisieren verlangte. — Glänzend hat sie Dr. Fritz Traugott Schulz, Konservator am Germanischen Nationalmuseum, gelöst, der Verfasser der so lehrreichen Artikelserie in unserer Zeitschrift, die deren Leserkreis bereits mit der kirchlichen Kunst-Abteilung bekannt gemacht hat. — Der Anfang August erschienene, 359 Seiten Text, 84 Seiten Abbildungen umfassende Katalog, ein Muster übersichtlicher Anordnung und wissenschaftlich korrekter, anschaulicher Beschreibung, ist dem Wesen nach das Werk von Schulz, dem Archivrat Dr. Mummenhoff bei der Bearbeitung der Urkunden, wie der Verzeichnung der Pläne und Ansichten, der Handschriften und Drucke Sukkurs geleistet hat. Mit manchen bislang unbekannten Erzeugnissen der Nürnberger Werkstätten, namentlich auf dem Gebiete der Gold- und Silbergeräte, wie der silbermontierten Gläser macht der Katalog durch Wort und Bild bekannt, so daß ein dauernder Wert für ihn in Anspruch genommen werden darf.

Schnütgen.

Die „Alte und Neue Welt" hat ihren XXXX. Jahrgang abgeschlossen. Derselbe umfaßt nahezu 1000 Seiten Text und über 1000 Abbildungen, so daß der Preis von 35 Pf. für das Halbmonatsheft sehr niedrig erscheint. Mit den durchweg vorzüglichen Erzählungen, die im Vordergrunde stehen, wechseln unterweisende und belehrende Artikel ab von großem Gesichtskreis und reich an erläuternden Illustrationen. Vielfach sind Gedichte, Humoresken und dergl. eingestreut. Die zeitgenössischen Ereignisse werden in der „Rundschau" auch an der Hand von Bildern besprochen, und in der „Frauen- und Kinderbeilage" wird auch dem engeren Kreise der häuslichen Interessen Berücksichtigung zu teil. Kunstbeilagen, farbige wie farblose, sorgen für den allmählich unentbehrlich gewordenen Dekor. — Unter den Zeitschriften, die zum Hausapparate gehören, hat „Alte und Neue Welt" in langjährigem opfervollem Ringen einen der ersten Plätze erobert; dem Programm für den nächsten Jahrgang merkt man an, daß sie ernstlich gewillt ist, diesen Platz zu behaupten.

M.

L'art à l'école et au foyer. Bulletin de la société de même nom. — Adm. à Héverlé-Louvain, (Belge) 165 Chaussée de Namur (Pr. jährl. 3 frcs.)

Die unter obigem Titel im vorigen Jahre zu Löwen gegründete Gesellschaft geht von der richtigen Anschauung aus, daß (vereinzelte) Vorlesungen, sowie Besuche der Museen für die allgemeine Verbreitung von Kunstkenntnissen nicht ausreichen, für diese vielmehr der Grund gelegt werden müsse in der Schule und in der Familie. Die Schule habe die Aufgabe, ganz nebenbei durch den Schmuck der Wände, durch Unterweisungen in den Zwischenpausen, bei den Spaziergängen, den Ausflügen usw. Kunstwerke zu erläutern, nicht geschichtlich, sondern ästhetisch durch den Nachweis ihrer Idee, ihrer Form, der beide verbindenden Harmonie. — Auch die Familie, das kunstverständig, wenn auch noch so einfach ausgestattete Haus könnte durch Bild und Wort dasselbe Ziel erstreben. — Daß diese Grundsätze ihre Berechtigung haben, läßt sich nicht bestreiten, obgleich sie zumeist ideale Zustände voraussetzen, nämlich das Vorhandensein entsprechender Lehrkräfte. — Wie jene anzuwenden sind, wird in der Zeitschrift, von der bereits 7 (nicht illustrierte) Nummern vorliegen, mit großer Frische und Anschaulichkeit erörtert, indem Anweisungen gegeben, das vorhandene Anschauungsmaterial, das belgische und auch das deutsche mitgeteilt werden. Die hier reichlich gebotene Anregung ist daher sehr dankbar. G.

INHALT

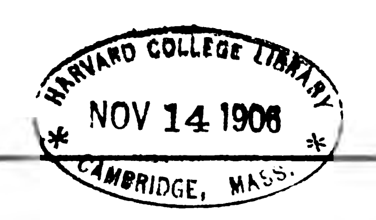
des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben 1. Oktober 1906.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

— · —

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XIX. JAHRG. — · — HEFT 8.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1906.

Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer grösseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG
Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. ADOLF BERTRAM von HILDESHEIM.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Landgerichts-Präsident KARL REICHENSPERGER (KOBLENZ).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).



Der hl. Bernhard im Dom zu Frankfurt, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

Abhandlungen.

Kopien berühmter niederländischer Porträts des XV. Jahrh. auf rheinisch-westfälischen Altartafeln des XVI. Jahrh.

(Mit Tafel V und 1 Abbildung.)

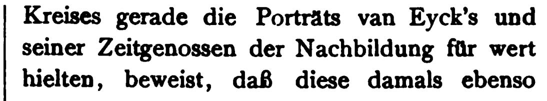


Im Besitze des Grafen Landsberg-Velen befindet sich eine Anbetung der heiligen drei Könige, die zuletzt auf der Düsseldorfer Ausstellung vom Jahre 1904 ausgestellt war. Das Tafelbild war früher schon bekannt, besonders durch den Umstand, daß der Maler dieses Bildes dem ältesten der Könige den Kopf des van Eyck'schen Mannes mit den Nelken aufgesetzt hat. Nicht als Stifter ist der Mann mit den Nelken hier dargestellt, denn er war sicherlich schon lange tot, als der Sippenmeister das Bild malte, sondern der Maler hat dieses Porträt lediglich deshalb übernommen, weil es ihn künstlerisch offenbar außerordentlich interessierte.



Abb. 1.

Diese Sitte steht nicht vereinzelt da. Auf derselben Ausstellung befand sich das Pfingstfest der Sammlung Wesendonk, das dem Jan Joest zugeschrieben wird. Hier erscheint als einer der zwölf Apostel ein Mann, der sich auf den ersten Blick in Tracht und Haltung, besonders aber durch seinen Kopf von den andern Aposteln, die alle einen gemeinsamen Typus haben, unterscheidet. Dieser Kopf (Abb. 1) ist eine Kopie des vor wenigen Jahren vom Berliner Museum erworbenen Porträts eines feisten, bartlosen Mannes, das dem Meister von Flemalle zugeschrieben wird.



Noch ein drittes im Berliner Museum befindliches Porträt des XV. Jahrh. hat auf einem Altarbilde Verwendung gefunden. Es ist das Bildnis eines Ritters vom Goldenen Vließ, das aus der Sammlung der Marchesa Coccapane in Modena stammt. (Kaiser Friedrich-Museum Nr. 525 D.) Dieser Ritter steht rechts unter den Zuschauern auf einem Gemälde des Kölner Wallraf-Richartz-Museums von der Hand eines unbekannten westfälischen Meisters vom Anfang des XVI. Jahrh. Das Bild (Tafel V) stellt eine Episode aus der Reise des hl. Bernhard nach Deutschland dar, wo er den Kreuzzug predigte. Es ist der in der „Vita S. Bernardi auctore Gaufrido" erzählte Moment, wie im Dom zu Frankfurt Kaiser Konrad III. im Begriff steht, den vom Volke umringten Heiligen auf seinen Schultern aus dem Gedränge herauszutragen.[1]) Während der Mann mit den Nelken und das Bildnis des Meisters von Flemalle Porträts uns unbekannter Persönlichkeiten darstellen, ist der Ritter mit dem Goldenen Vließ bereits von James Weale mit Hülfe des „Recueil de Portraits" der Stadtbibliothek zu Arras (Ms. Nr. 266) indentifiziert worden. Es ist Balduin von Lannoy,[2]) genannt der „Stammler", Herr von Molembaix, Gouverneur von Lille (geb. 1386 oder 1387, gest. 1474).

Auffallend ist, daß alle drei Altarbilder mit den Kopien der genannten Porträts dem Kreise der niederrheinisch-westfälischen Schule angehören und aus den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrh. stammen. Daß die Maler dieses Kreises gerade die Porträts van Eyck's und seiner Zeitgenossen der Nachbildung für wert hielten, beweist, daß diese damals ebenso

---

1) Mon. G. SS. XXVI, p. 115.

2) Näheres über die Persönlichkeit Balduins von Lannoy in »The Burlington Magazine« vom Juli 1904, James Weale: Portrait of Balduin de Lannoy by John van Eyck. Dort auch Abbildung der Zeichnung der Arraser Porträtsammlung. »Das Mausolée de la Toison d'or«, Amsterdam, Desbordes 1689 (ohne Angabe des Autors) teilt die Grabschrift des in der Kirche von Solre le châsteau (nord) vor dem großen Altar mit seiner zweiten Gemahlin Hadrianna von Berlaymont begrabenen Ritters mit: *„Cy gist noble chevalier Baudoin de Lannoy dit le Beggue, seigneur de Molembaix et de Lannoy qui trespassa en l'an 1474. Par de la lez luy gist noble Dame Adrienne de Berlaymont héritière de solre le chasteau sa très chère compagne qui trespassa l'an de grace 1439 le pénultième d'avril.*

Priez dieu pour les Ames."

Ebendort die Grabschrift seiner ersten Gemahlin Maria Frau von Melles, die in Frémicourt begraben lag: *„Cy gist noble Dame Marie de Melles, Cancourt et héritière de Dolhaim, qui fust Dame et épouse de*

geschätzt waren wie heute. Es scheint, daß die Künstler auf ihren Reisen sich genaue Skizzen dieser hervorragenden Porträts angefertigt haben mit der direkten Absicht, später auf ihren Bildern mit ihnen zu paradieren.

Monsieur le Beggue de Lannoy, seigneur de Molembaix gouverneur de Lille, frère et Compagnon de la très noble ordre de la Toison d'or qui trespassa l'an 1433 le dernier de May.

In der Arraser Sammung (fol. 110) befindet sich auch eine Zeichnung nach einem Halbfigurenbilde der Hadriana von Berlaymont, die aber mit der neben Balduin stehenden Frau auf dem Kölner Bilde — beide erscheinen fast wie ein Paar — nichts zu tun hat.

Sollte nicht auch die mit genauen Farbnotizen versehene Silberstiftzeichnung des sogenannten Kardinals della Croce im Königl. Kupferstichkabinett zu Dresden zu einem ähnlichen Zwecke aufgenommen worden sein? Auch wir glauben nicht, daß diese Zeichnung eine eigenhändige Arbeit Jan van Eycks ist.[8])

Remagen. K. H. Westendorp.

[8]) Vergl. auch Voll, »Die altniederländische Malerei Jan van Eyck bis Memling«, 1906, S. 38 und Anmerkung S. 261, der die Zeichnung für „eine etwas ängstliche Wiederholung von fremder Hand" hält.

Zur Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Wandfresken.

(Mit 4 Abbildungen.)

III. (Schluß.)



enn wir die Urheber der ersten 10 Historien überblicken, so ist leicht ersichtlich, daß jeder der 4 Künstler am 27. Oktober 1481 ein zusammengehöriges Freskenpaar übernahm, und daß wir in den Malereien der Altarwand die „istoriae iam factae" zu erkennen haben. Wir werden daran, daß die beiden fertigen Bilder bei den 10 mitgerechnet sind, keinen Anstoß nehmen dürfen. Die Urkunde will nur festlegen, wieweit die Malereien bis 15. März 1482 gediehen sein müssen. Zwischen den Kontrahenten konnte ja nicht der leiseste Zweifel bestehen über den Inhalt und Umfang der übernommenen Verpflichtung, die 10 Historien, über dem Altar beginnend rückwärts, zu Ende zu malen (depingere et finire), wie bereits begonnen war (prout inceptum est). Ohne Zweifel hatten die Künstler schon vorher unter sich abgemacht, daß jeder ein Freskenpaar übernehmen wolle, ehe sie den Vertrag abschlossen.

Wie aber kann es im Vertrag heißen, daß die bereits vollendeten Historien von den im Vertrag genannten Unternehmern (per eosdem depictores) herrühren? Hierüber gibt die Schätzungsurkunde vom 17. Januar 1482 Aufschluß. Die Kommission entscheidet, daß die Künstler „pro dictis quattuor istoriis cum dictis cortinis cornicibis et pontificibus videlicet pro qualibet istoria earundem" (= für die genannten 4 Historien mit den zugehörigen Teppichen, Nischen und Papstfiguren, nämlich für jede einzelne) 250 Goldgulden vom Papst zu bekommen haben, also nicht, wie Steinmann meint, für jedes Historienbild 250 Goldgulden, sondern für jede Historie mit dem Teppich darunter und den 2 Papstgestalten in ihren Nischen darüber, d. h. für jede Wandfläche (zwischen 2 Pilastern) in ihrer ganzen Höhe (pictura facta in dictis quattuor istoriis). Das Wort „istoria" wird also in den Urkunden in ganz verschiedenem Sinn gebraucht, einmal für das eigentliche Historienbild, dann wieder für die Malereien einer ganzen Wandfläche. Wenn wir nun annehmen, daß Rosselli, Botticelli und Ghirlandajo die 4 Papstbilder der Altarwand gemalt hatten, heißt es im Vertrag tatsächlich ganz zutreffend, daß die fertigen Historien von den 4 genannten Künstlern gemalt seien. Daß die beiden Papstbilder über jeder Historie nicht von dem gleichen Künstler, der das Geschichtsbild ausführte, gemalt worden sind (was die summarische Schätzung vom 17. Januar 1482 an sich vermuten ließe), steht durch wiederholte Untersuchung fest. Aus dieser Tatsache und der summarischen Schätzung müssen wir zugleich schließen, daß das Honorar für jedes Papstbild im Verhältnis zur Historie unter den Künstlern festgestellt war.

Können wir nun bestimmt sagen, daß jeder der 4 Maler am 27. Oktober 1481 ein Freskenpaar übernahm, so fragt es sich, ob wir daraus nicht zugleich einen Rückschluß auf die von ihnen bis dahin geförderte Arbeit ziehen dürfen. Daß Perugino, der wohl sicher seine Tätigkeit in der Kapelle sofort an dem Historienzyklus begann, am 27. Oktober 1481 mit den Male-

reien der Altarwand fertig war, geht mittelbar aus dem Vertrag hervor, und eben dies hat wohl den Anlaß für die im Vertrag festgelegte weitere Arbeitszuweisung gegeben. Daß die 3 anderen Künstler, die ihre Arbeit — wir wissen nicht wann und ob gleichzeitig — im obersten Stock begonnen hatten, genau zu derselben Zeit ihre Aufgabe vollendet gehabt hätten, wäre doch ein seltsamer Zufall. Aus den beiden Tatsachen, daß in dem Vertrag nur von den Historien und den Teppichen als noch zu malen die Rede ist und in der Urkunde vom 17. Januar 1482 die Papstbilder mitgeschätzt werden, müßte man schließen, daß am 27. Oktober 1481 wenigstens die 20 Päpste über den ersten 10 Historien schon vollendet waren, wenn hier nicht der an den Geschichtsbildern nicht beteiligte Fra Diamante zu berücksichtigen wäre. Wir möchten auf die auffallende Tatsache hinweisen, daß gerade dieser eine zusammenhängende Reihe von 5 Päpsten gemalt hat, während den 3 anderen Künstlern immer höchstens 2 Figuren nebeneinander zugehören. Sollte das nicht darauf hinweisen, daß Fra Diamante die am 27. Oktober noch offene Lücke in der Papstgalerie mit seiner Reihe von 5 Bildern — seine anderen 2 oder 3 Bilder sind unter den übrigen zerstreut — vollends geschlossen hat, während Botticelli, Rosselli und Ghirlandajo jetzt unten beschäftigt wurden? Dazu stimmt zugleich vorzüglich, daß Fra Diamante allem nach in der 1. Hälfte des Jahres 1482 ausschied; denn im Juni 1482 macht er erstmals die vom Papst für seine Malereien in der Kapelle erhaltene Honoraranweisung auf die Güter der Badia von S. Fedele di Poppi geltend, mußte freilich ein volles Jahrzehnt prozessieren und sich schließlich zu einem Vergleich verstehen (Steinmann, Sixtinische Kapelle I, 202 ff.).

So erweisen sich die scheinbaren Widersprüche, in welche uns die urkundlich feststehende Tatsache, daß die Maler am 27. Oktober 1481 die ersten 10 Historien zum Fertigmalen übernehmen, bei genauerem Zusehen als bloße Mißverständnisse. Und wir dürfen nun mit Sicherheit sagen: am 27. Oktober 1481 war Perugino mit den Malereien der Altarwand fertig, und übernahm jeder der 4 den Vertrag schließenden Künstler ein zusammengehöriges Freskenpaar.

Damit ist zugleich ein sicherer Ausgangspunkt gewonnen für die Erörterung einer Einzelfrage. Wir haben in obigem Schema nur den Namen des Künstlers, dem das Fresko als Ganzes zugehört, namhaft gemacht, weil für unsere Untersuchung der größere oder geringere Anteil von Schülern außer Betracht bleiben kann. Die Autorschaft der betreffenden Künstler ist bei 15 von den 16 Bildern unzweifelhaft und allgemein angenommen, nur die Zugehörigkeit des Auszugs der Israeliten ist strittig. Wir haben unter dieses Enfant terrible der Stilkritiker ohne Fragezeichen den Namen Ghirlandajo gesetzt und schulden dafür die Begründung.

Nach unseren bisherigen Darlegungen können wir mit Sicherheit sagen, daß das Fresko zugleich mit seinem neutestamentlichen Gegenbild am 27. Oktober 1481 von Ghirlandajo übernommen wurde. Und eine Vergleichung der beiden Fresken beweist uns, daß das Auszugsbild gleich seinem Gegenstück als Ganzes nur von Ghirlandajo herrühren kann. Man darf dabei allerdings nicht von der Steinmannschen Erklärung des Bilderkreises ausgehen, wonach der wohl ursprünglich vorhandene einheitliche Plan später vollständig zerrissen und die Begebenheit am Roten Meer insbesondere als eine Verherrlichung des Siegs von Campo Morto, die mit dem Inhalt des Zyklus gar nichts zu tun, sondern im Gegenteil auch noch den Inhalt der benachbarten Historien in Unordnung gebracht hätte, erst nachher in die Reihe eingekeilt worden wäre, sondern von der Tatsache, daß der ganze Bilderkreis, wie wir ihn (abgesehen von dem Wegfall der beiden ersten Historien) noch heute vor uns sehen, nach dem bis ins Kleinste und Einzelste geradezu genial entworfenen Plan auch wirklich ausgeführt wurde.[1]) Auf dieser Grundlage ist es durchaus undenkbar, daß von Gegenstücken wie Bergpredigt und Gesetzgebung oder Wüstenaufenthalt Mosis und Christi, auch Taufe und Beschneidung und nicht zum wenigsten Berufung der Jünger und Auszug Israels das eine Bild ausgeführt wurde, ohne daß gleichzeitig auch das Gegenstück wenigstens in seinen Hauptzügen entworfen worden wäre; so sehr sind diese zusammengehörigen Freskenpaare in allen Einzelheiten der Komposition aufeinander abgestimmt. Und gerade dasjenige Historienpaar, das von 2 verschiedenen Malern

[1]) Vgl. die Erklärung des Wand-Historienzyklus oben Spalte 195 ff. sowie die Abhandlung im »Archiv für christl. Kunst« 1906, Nr. 2—6.

ausgeführt wurde, die Berufung Petri und Aarons zum Hohenpriestertum, — beim Abendmahl und dem Abschied Mosis konnte eine solche gegenseitige Rücksichtnahme in der Komposition kaum in Betracht kommen —, lehrt zur Genüge, wie wenig die Übereinstimmung zu erreichen war, wenn die Themata beiderseits unabhängig gestaltet wurden. Können wir doch heute nur durch einen Analogieschluß erkennen, daß die beiden Miniaturszenen in der Schlüsselübergabe nicht lediglich Staffage sind, wie in ähnlichen Werken der umbrischen Schule, sondern den beiden Nebenszenen des Gegenbildes entsprechen. Hätte Botticelli oder Perugino beide Fresken ausgeführt, dann würde die Komposition ohne Zweifel besser zusammenstimmen. Wenn nun schon bei Gestaltung der einfachen Aufgabe, eine Haupt- und 2 Nebengruppen vor einem architektonischen Hintergrund zu einem übersichtlichen und monumentalen Ganzen zu verbinden, eine solche Disharmonie entstand, was wäre dann erst daraus geworden, wenn 2 verschiedene Künstler die beiden Wüsten- oder gar die Gesetzgebungs- oder die Berufungsbilder unabhängig von einander ausgeführt hätten! Umgekehrt hätte der Künstler bei einem an sich so verschiedenartigen Stoff wie Berufung der ersten Jünger und Durchzug durchs Rote Meer die gegenseitige Anpassung doch kaum mehr weiter treiben können, als wir es in diesem Freskenpaar sehen. Der Auszug aus Ägypten muß notwendig von Ghirlandajo zusammen mit der Berufung der Jünger entworfen worden sein.

Bisher war man bei der Erörterung unserer Frage lediglich auf Stilkritik, eine doch immer sekundäre Erkenntnisquelle, beschränkt. Die erste eingehende Untersuchung hat Schmarsow (Melozzo da Forlì, S. 218 ff.) durchgeführt. Er schreibt das Bild in der Hauptsache Ghirlandajo zu, weist aber zugleich in einigen Figuren der linken Gruppe eine Beteiligung des Rossellischülers Piero di Cosimo nach. Ihm ist Ulmann (Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsamml. 1896, S. 54 ff.) insoweit gefolgt, als auch er das Fresko als Ganzes und die rechte Seite im besonderen unbedingt dem Domenico Ghirlandajo zueignet; in der linken Hauptgruppe dagegen bestreitet er eine Beteiligung Cosimos, dessen Jugendwerke einen durchaus anderen Stil zeigen, und über dessen Verhältnis zu Ghirlandajo wir nichts wissen, und nimmt er eine Mithilfe Benedetto Ghirlandajos, des Bruders Domenicos, an. Knapp (Piero di Cosimo, Halle 1899, S. 21) hat sich ihm vollständig angeschlossen. Steinmann sprach in seinem Sixtinawerk (I, 432 ff.) die Urheberschaft dem Ghirlandajo überhaupt ab und dem Rosselli zu. Dieser sei freilich damals selber wohl gar nicht mehr in Rom gewesen, sondern habe die Ausführung ganz dem Piero di Cosimo, der also nicht auf einmal als Schüler Ghirlandajos erscheine, und einem anderen unbekannten Schüler überlassen. Im wesentlichen die gleiche Auffassung hatte dieser Forscher schon 1895 (Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsamml.) vertreten und auch W. Kallab hatte diese Ansicht inzwischen verteidigt (Jahrbuch der kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserhauses XXI, 1900, S. 73 f.).

Schon diese Zusammenstellung der sich widerstreitenden Ansichten lehrt, daß der Stilkritiker gerade bei diesem Fresko doppelt vorsichtig sein muß, zumal da die in ohnmächtiger Wut verzerrten Gesichter der Untergangsszene und die Bildnisse in der Mosesgruppe stilkritische Vergleiche erschweren. Es kann sich für uns hier nur darum handeln, die Ergebnisse der bisherigen Untersuchungen kritisch zu verwerten. Und da behalten Schmarsow und Ulmann entschieden darin Recht, daß das Werk als Ganzes von Ghirlandajo stammt. Es finden sich auch in beiden Hauptgruppen Typen, die alle Kennzeichen Ghirlandajos zur Schau tragen, z. B. der an der Spitze der Ägypter untersinkende Greis und links der mit Rückansicht aufgestellte Krieger. Es ließe sich selbst eine künstlerische Schrulle für ihn geltend machen, die von vielen Schrunden durchquerte Unterlippe, die bei mehreren Köpfen der Mosesgruppe und auch im Gegenbild (z. B. bei Petrus und einigen Bildnissen) auffällt. Die für die Autorschaft Cosimos geltend gemachten Beobachtungen sprechen teilweise sogar direkt für Ghirlandajo. Die angeblich für Cosimo charakteristischen nackten Felskegel z. B. sind doch wie aus der Berufung herübergesetzt; die eigenartigen Wolkenumrisse mit ihrer besonderen Beleuchtung haben im ganzen Zyklus Anklänge nur in der Berufung; die angeblich für Cosimo charakteristische Baumkrone findet sich ebenso im Gegenbild, und andere eigentümliche Baumtypen kommen im ganzen Zyklus nur mehr in der Berufung vor.

Andererseits kann jedoch die von verschiedener Seite behauptete Mithilfe Cosimos

nicht von der Hand gewiesen werden. Gut begründet ist die Autorschaft Pieros di Cosimo bei der Frauengruppe ganz links; auch die Beteiligung an der Ausführung einiger Figuren der Mosesgruppe sowie an der landschaftlichen Partie der linken Seite ist wohl nicht ganz abzuleugnen. Weiter aber wird sein Anteil wohl kaum gehen.

So dürfen wir die Frage nach der Herkunft des Auszuges mit Bestimmtheit dahin beantworten: Ghirlandajo hat das Bild am 27. Oktober 1481 übernommen, er hat es im engsten äußeren Anschluß an das Berufungsbild entworfen und in der Hauptsache auch selbst a fresco gemalt; Piero di Cosimo hat ihm in einigen Partien geholfen und die kleine Frauengruppe selbständig geschaffen. Es ist dies im wesentlichen das Ergebnis, zu welchem schon Schmarsow durch seine gründliche und vorsichtige stilkritische Analyse gekommen ist.

Seltsam, daß der Schüler Rossellis hier auf einmal als Gehilfe Ghirlandajos auftritt. Das Ärgernis, das man an dieser schon von Schmarsow erkannten Tatsache nahm, und der gute Glaube, diese vermeintliche Unmöglichkeit beseitigen zu müssen, haben fühlbar mehr als neue stilkritische Gesichtspunkte dazu geführt, daß man das Fresko dem Ghirlandajo absprach und unter der Deckfirma des gar nicht mehr in Rom anwesenden Rosselli dem Piero di Cosimo und einem Unbekannten zuwies.

Eine überraschend einfache Erklärung für die anstößige Beteiligung Cosimos an dem Auszugsbild Ghirlandajos ergibt sich aus dem Inhalt und der Ausführung des Vertrags vom 27. Oktober 1481. Die 4 Maler verpflichteten sich, 8 Historien (nämlich je ein Paar) bis zum 15. März 1482 fertigzumalen. Am 17. Januar 1482 wurden die „vier ersten" von den genannten 4 Malern vollendeten Historien eingeschätzt. Die Bestimmung des Vertrags vom 27. Oktober „cum precio solution[is] et extimation[is], ad quam seu quod extimabuntur istoriae iam factae" ist für uns zweideutig (für die Kontrahenten bestand natürlich kein Zweifel). Wir können übersetzen: „um ein durch Schätzung festgesetztes Honorar, wie zu einem solchen die schon fertigen Historien noch gewertet werden sollen", oder: „zu dem (gleichen) abzuschätzenden Honorar, zu welchem die schon fertigen Historien werden taxiert werden." Es läßt sich daher auch nicht mit Sicherheit ausmachen, ob am 17. Januar 1482, wie Steinmann meint, nur von 4 Historien die Rede ist entsprechend den 4 Malern, so daß die Taxe stillschweigend auch für die schon am 27. Oktober 1481 fertigen Historien gegolten hätte, oder ob die am 27. Oktober 1481 fertigen Historien inzwischen vor dem 17. Januar 1482 schon geschätzt worden waren. Immerhin ließe sich für letztere Auffassung geltend machen, daß die Altarwand noch das Himmelfahrtsbild enthielt, also doch wohl nicht stillschweigend den übrigen „Historien" (=Wandabteilungen) gleichgesetzt werden konnte. Auch könnte die Bemerkung der Schätzungsurkunde, daß die genannten 4 Historien nach Vollendung der Teppiche geschätzt werden müßten, wovon in dem Vertrag nicht die Rede war, darauf deuten, daß sich die Künstler bei der vorauszusetzenden ersten Schätzung ausbedungen hatten, mit der Schätzung der am 27. Oktober 1481 übernommenen 8 Bilder sollte nicht bis nach Vollendung aller Bilder gewartet werden, sondern die 4 ersten sollten nach Vollendung der Teppiche geschätzt werden. Bei dieser ersten Schätzung könnte dann auch die Festsetzung des Wertes der einzelnen Historie im Verhältnis zu den zugehörigen 2 Papstbildnissen, welche in der Schätzungsurkunde vom 17. Januar 1482 notwendig vorausgesetzt wird, ungezwungen angenommen werden. Jedenfalls haben wir in den „vier ersten" von den genannten vier Künstlern vollendeten Historien, die am 17. Januar 1482 geschätzt werden, die 4 ersten Bilder im Gegensatz zu den zweiten und letzten vier (von den durch die 4 Künstler auszuführenden) Historien zu erkennen.*)

Die 4 Künstler hatten also am 17. Januar 1482 von den 8 zu malenden Bildern die Hälfte vollendet, und für die übrigen 4 mußten sie die

*) Wir geben oben das „istoriae iam factae" durchgehends mit „die schon vollendeten Historien" (nach Steinmann) um keiner Schwierigkeit aus dem Weg zu gehen. In Wirklichkeit ist wohl einfach zu übersetzen: „um das Honorar, zu welchem die Historien, wenn sie einmal fertig sind, geschätzt werden" (iam factae = cum iam factae fuerint, wie es in dem oben Sp. 163 genannten Gedicht heißt: cum fuerit tale iam factum, quale . . .) An der Entstehungsgeschichte ändert diese Auffassung nichts. Denn in dem Malvertrag steht ausdrücklich, daß mit den Historien schon begonnen war, was sich nur auf Peruginos Altarwandfresken beziehen kann, und daß die drei anderen Künstler an den Papstbildnissen schon vor dem 27. Oktober 1481 gemalt hatten, das geht aus dem Malvertrag und der Schätzungsurkunde zusammen mit Sicherheit hervor.

Komposition in den Hauptzügen schon mit den ersten entworfen haben. Für die Ausführung der 4 letzten Fresken hatten sie von 140 Tagen noch 58 zur Verfügung, was nach dem Vertrag und den seitherigen Verlauf der Arbeit vollauf genügte. Nun trat aber offenbar bei Ghirlandajo ein unerwartetes Hindernis ein, so daß er in Gefahr kam, zum Termin nicht fertig zu werden. In diesem Falle wäre nach dem Vertrag die Garantie von 50 Golddukaten fällig geworden, und es wären dafür auch die 3 anderen Künstler (nicht bloß Ghirlandajo) haftbar gewesen. Was war da natürlicher, als daß Rosselli, der mit seiner Arbeit schon weiter voran sein mochte, dem Landsmann Ghirlandajo seinen Schüler Piero di Cosimo als Gehilfen abtrat?

So erklärt sich die auffällige Beteiligung Pieros am Auszugsbild sehr einfach und ungezwungen. Und sie liefert zugleich den klaren Beweis dafür, daß die Künstler den Vertrag vom 27. Oktober 1481 auch eingehalten haben. Am 15. März 1482 waren somit noch sechs Historienbilder zu malen übrig. Ungefähr gleichzeitig dürfte auch Fra Diamante mit seinen 5 Papstfiguren zu Ende gekommen sein.

Über den weiteren Verlauf, den die Ausmalung zunächst nahm, gibt wiederum ein Blick auf unser obiges Schema Aufschluß: von den 4 Künstlern übernahm noch einmal jeder eine Historie. Hätten sie in ihrem seitherigen Tempo weitergearbeitet, dann müßten sie damit im Juni sicher fertig gewesen sein. Indes haben anscheinend die im Sommer 1482 hochgehenden politischen Wogen auch auf die friedliche Arbeit in der stillen Kapelle störend eingewirkt. Seit Mitte April bedrohten die neapolitanischen Truppen die Stadt. Und an Mariä Himmelfahrt (15. August), dem wohl ursprüglich für die Einweihung der Kapelle in Aussicht genommenen Tag, segnete Sixtus IV. von einem Fenster des Vatikans aus die verbündeten venezianischen Truppen, die dann am 21. August mit den Päpstlichen den Sieg von Campo Morto erfochten und dadurch Rom vor der drohenden Plünderung bewahrten. Es ist begreiflich, wenn bei dem Papst in dieser Zeit das Interesse für die Kapelle in den Hintergrund trat. Ganz der gleiche Fall trat ja später auch während der Ausmalung der Decke beim anderen Rovere (Julius II.) ein. Die 4 Künstler scheinen nach Vollendung ihrer Mitte März begonnenen 4 Fresken im Sommer die Stadt verlassen zu haben, und der Papst mußte nach Rückkehr der Ordnung für die 2 letzten Historien einen neuen Künstler (Signorelli) berufen. Ghirlandajo hat am 5. Oktober 1482 die Ausmalung einer Wand des Palazzo Vecchio in Florenz übernommen, wobei er persönlich in seiner Vaterstadt anwesend war, und Botticelli und Perugino erhielten gleichzeitig ähnliche Arbeiten in Auftrag (Steinmann, Sixtinische Kapelle I, 368). Rosselli hat noch im Jahr 1482 das Altarbild von S. Spirito in Florenz vollendet (ebd. I, 432).

Als der Papst nach Wiederherstellung der Ordnung seine Sorge wieder der Kapelle zuwenden konnte, scheint er, nachdem nun der 15. August 1482 verstrichen war, die Weihe der Kapelle, als deren Patronin ja die in den Himmel aufgenommene Gottesmutter erkoren war, zum Dank für den Sieg sofort auf das Himmelfahrtsfest 1483 verschoben zu haben. Denn die seit dem Spätsommer 1482 noch zu leistende Arbeit, die Ausführung von 2 Historien, Aufstellung der Cancellata und der Cantoria und das Legen des Opus Alexandrinum hätte die Weihe unmöglich bis 15. August 1483 verzögern können.

Mit dieser Entstehungsgeschichte der Sixtinischen Wandfresken, die durch die Urkunden vom 27. Oktober 1481 und 17. Januar 1482 gesichert und allein mit ihnen vereinbar ist, ist der urkundliche Beweis dafür erbracht, daß die in das Auszugsbild und den Untergang Kores hineingedeuteten zeitgeschichtlichen Anspielungen allein schon aus chronologischen Gründen unmöglich sind. Denn Ghirlandajos Auszugsbild, das als eine Verherrlichung des Sieges von Campo Morto (21. August 1482) in den Bilderkreis eingefügt worden sein soll, war bereits am 15. März 1482 fertig, und die Berufung Aarons zum Hohenpriestertum (Untergang der Rotte Kore), die ein Denkmal des päpstlichen Sieges über Zamometič darstellen soll, hat Botticelli wohl bald nach dem 15. März 1482 in Angriff genommen und im Sommer 1482 vollendet, während die für den Papst günstige Wendung in der Konzilsfrage erst Ende 1482 eintrat. Ebensowenig ist die Opferszene im Wüstenaufenthalt Christi ein störendes Einschiebsel, sondern ein notwendiges Glied des Ganzen. Der Bilderkreis ist nicht durch spätere Eingriffe des Papstes vollständig zerstört, sondern nach dem von Anfang an feststehenden, genial entworfenen Plan auch wirklich ausgeführt worden.

Freiburg i. B. Anton Groner.

Frühgotische Balkendecken- und Wand-Malerei aus einem Kölner Wohnhause.

(Mit 3 Abbildungen)

as im Jahre 1899 dem Abbruch verfallene Haus Nr. 67 am Holzmarkt zu Köln hatte in seinem Äußeren wenig Bemerkenswertes, nur eine Reihe breiter Fenster und ein hoher Giebel zeichneten es vor den übrigen Gebäuden der Straßenzeile aus, welche in ihrer Mitte die enge, von zahlreichen Stützbogen überspannte Holzgasse einschlossen. Nichts zeigte die Front des Hauses mehr von dem früheren stattlichen Gewande, das uns in der Woensamschen Rheinansicht der Felix Agrippina nobilis Romanorum Colonia vom Jahre 1531 erhalten ist; überraschend dagegen wirkte nach Durchschreiten des 24 *m* tiefen Hauses der zwischen diesem und einem Hintergebäude gelegene Hof. Auf der Nordseite verband die Stockwerke beider Baulichkeiten eine auf Säulen ruhende zierliche Holzgalerie mit schön geschnitztem Geländer, ein Werk des XVII. Jahrh., nach Westen hin bildete eine dreifache Bogenstellung der späteren Renaissance mit darüber angebrachtem Relief den Eingang zu einem geräumigen Saal, dessen Stuckdekor und Inschriften auf eine Benutzung im Dienste der Rechtspflege hindeuteten. Das städtische Hochbauamt hatte es sich angelegen sein lassen, Relief und Bögen rechtzeitig beim Abbruch in Sicherheit zu bringen, ersteres den Beständen des Historischen Museums zu überweisen, letztere als verbindende Architektur zwischen Stapelhaus und Gartenhalle in der Axe der Mühlengasse zu verwenden. Aber der Abbruch sollte noch eine besondere Überraschung bereiten.

Bei Entfernung des Deckenputzes in dem ersten Stockwerk des Vorderhauses machte man dieselbe Entdeckung wie kurze Zeit vorher in einem Hause der Lintgasse, daß nämlich unter dem Stuck die vollständige alte Bemalung des Balkenwerkes sich vorfand, dort in den Formen des XVI. Jahrh., hier in solchen, welche einer weit früheren Zeit angehören. Ein bemerkenswertes Stück deutsch-mittelalterlicher Profankunst auf dem Gebiete der Innendekoration trat zutage. Im ersten Stockwerk des Hauses bildete die eng geteilte Dachbalkenlage die sichtbare Zimmerdecke, über die ein lebhafter Farbenschmuck verteilt war, dessen Erhaltung durch sorgsamstes Verfahren beim Abbruch sich ermöglichen ließ.

Die Balken aus Tannenholz, 3,70—4,20 *m* lang, 16 *cm* breit, 33 *cm* hoch, sind an den Unterflächen in roher Weise angehauen zur Aufnahme des Pliesterwerks und des Stucks, so daß sich nicht mehr feststellen läßt, auf welche Weise sie hier früher ausgebildet gewesen sind; die beiden Balkenseiten dagegen zeigen dies noch vollauf im Wechsel von ornamentaler und heraldischer Bemalung. Die erstere (Abb. 1) stattet die Deckenfelder, deren Breite zwischen 52 und 82 *cm* schwankt, mit leichtem Rankenwerk in schwarzer Farbe aus, die Balkenseiten versieht sie mit einer Einteilung in Kreisausschnitten, welche durch kleinere Dreiecke miteinander verbunden sind. Ihre Umrahmung bildet ein 5 *cm* breiter, rotbrauner Streifen, der sich in satter Färbung sowohl gegen den weißen Grund des Kreisausschnittes als auch gegen das tiefe Schwarz der verbleibenden Balkenflächenteile kräftig abhebt. In den letzteren, die ungefähre Trapezform aufweisen, entwickelt sich aus der Spitze der erwähnten Dreiecke ein flott entworfenes, gut gezeichnetes Ornament, welches dem Raume sich völlig anpaßt. Das Blattwerk besitzt weiße, rund ausgekerbte Randflächen, von denen sich nach dem Innern hin, die Farbe zu dunkleren Tönen abschattiert, zu zinnoberrot, saftgrün, ockergelb, blaugrün und violett. Die Mittelblumen über den Dreiecken erscheinen abwechselnd weiß und gelb. Zur Belebung der kleinen schwarzen Räume zwischen Ornamenten und Umrahmung sind Punkte und kleine Ranken in weißer Farbe aufgemalt.

Die Kreisausschnitte werden von phantastischem Figurenwerk ausgefüllt, das Tiere und Fratzenwerk zum Gegenstand der Darstellung hat: Widder, Schaf, Bock, Hirsch und Adler, kämpfende Hähne, gegeneinander rennende gewappnete Hasen, Menschenköpfe in manchen kaum denkbaren Verbindungen mit Pferden, Greifen, Schlangen, Löwen, Füchsen, Eseln, einfach und mehrfach ver-

bunden, einmal als Jude unverkennbar. Die Einzelfiguren wie die komplizierten Gruppen fügen sich dem jeweiligen Raum gut ein, unter Verwendung großer Blumen, da, wo





Abb. 1. Balkendecke.

der Hintergrund in seiner dunklen Tönung zu viel Fläche beläßt. Alle Darstellungen sind schwarz umrissen, in den Farben abschattiert und mit aufgesetzten weißen Lichtern versehen.

Neben dem ornamentalen Schmuck tritt aber auch der heraldische (Abb. 2) an vier Balkenseiten auf, und zwar in einer Reihe von 35 schräg gestellten Wappenschildern, getrennt durch hellrote Rosetten auf gelbgrünlichem Grunde. Während die eine Folge zweifellos die Wappen der christlichen Königreiche England, Castilien, Frankreich, Böhmen, Jerusalem und Dänemark erkennen läßt, ist die Deutung der übrigen noch nicht gelungen, bis auf eines, das die Zeichen des Geschlechts Molenaer aufweist. Die Kölner Patrizier sind

nicht vertreten; ob die Träger der übrigen Wappen in den Niederlanden, Burgund oder gar jenseits des Kanals ihren Sitz hatten, das zu erforschen dürfte noch Aufgabe berufener Heraldiker sein. Vorab erscheint es nicht ausgeschlossen, daß die Wappenreihe in

hier links eine Küche, in der Mitte 4 Speise tragende Männer, rechts eine sechsstufige Treppe, auf der ein Diener zum Fuße einer Festtafel emporschreitet, deren Darstellung den ganzen unteren Teil des Wandbildes (Abb. 3) einnimmt. An einem Tisch, bedeckt





Abb. 2. Balkendecke.

Beziehung steht zu einem anderen bedeutsamen Schmuck des Saales.

Bei Entfernung des Putzes an der südlichen Wand desselben fand sich 1,20 *m* über dem Fußboden eine 1,05 *m* breite, 1,74 *m* hohe, 0,18 *m* tiefe Fensternische, daran westlich anschließend ein 1,35 *m* breites, 2,15 *m* hohes Wandbild. Die Fensterleibung ist mit einem roten stilisierten Marmormuster bemalt, bis auf eine 72 *cm* hohe Fläche unterhalb der Fensteröffnung. Die Ausschmückung zeigt

mit siebenmalig gefalteten Linnen, bestellt mit Schüsseln, Messern und Vorlegemessern, sitzen 2 Paare, das eine ein Mann in Mütze mit einer Dame in rotem Gewande über grünem Unterkleid, das andere Fürst und Fürstin, prächtiger gekleidet, im Schmucke der Kronen, sich die Hände reichend; spärliche Reste einer fünften Figur sind noch vorhanden. Diese Gruppe zeigt lebhafte Bewegung im Gegensatz zu der, welche in dem oberen Bilde leider nur zum Teil noch sichtbar ist.

Dasselbe stellte zwei große sitzende Figuren und eine kleinere in kniender Stellung dar; erhalten ist eine in faltenreiches Gewand gehüllte Frauengestalt, breit gelagert in einem Sessel. Wirksam heben sich von blauem Grund alle Figuren ab, deren Gewandung mit gehäuftem, eckig gebrochenem Gefältel an die Schöpfungen der rheinischen Malerei um die Mitte des XIII. Jahrh. erinnert, ebenso wie die ornamentale Zutat des Bildes.

In diese Zeit fällt manches geschichtliche Ereignis, das in Beziehung zu dem erwähnten Wappenschmuck der Balken gebracht werden kann: Der Bestand des Königreichs Jerusalem nach dem 1229 abgeschlossenen Vertrag mit Sultan Alkamil, die Regierungszeit des Kölner Erzbischofs Heinrich von Molenaer 1225—1238, die Anwesenheit Kaiser Friedrichs II. in Deutschland 1235—1237 und die Einholung seiner Braut Isabella von England in Köln 1235. Sollte diese in der Zeit ihres mehrwöchentlichen Aufenthaltes daselbst vielleicht Kölnische Gastfreundschaft in dem Patrizierhause am Holzmarkt genossen, und ein Kölner Künstler die Gelegenheit wahrgenommen haben, solch seltenes Ereignis der Nachwelt im Bilde zu hinterlassen? Möglich, und der Forschung sei damit eine Anregung gegeben für das Studium der Vergangenheit des Hauses am Holzmarkt, dessen die Schreinsbücher schon 1269 Erwähnung tun unter der Beziehung: Domus et arca veteris portae, in litore Rheni, und super angelo Bozierodo dicta; 1319 folgt: Domus et arca super foro lignorum, 1342 und 1360: Domus et arca Binge bezw. Brincke, 1373: Domus Bynghe; außerdem geschieht des Gebäudes Erwähnung im Buch der Weber und im Buch Weinsberg.



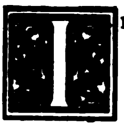
Abb. 3. Wandbild.

In erster Linie aber steht die Frage um die Erhaltung dieser hochbedeutsamen Reste mittelalterlicher Kölner Kunst: Das Wandgemälde hat nach sorgsamer Ablösung am ursprünglichen Platze durch den Maler Anton Bardenhewer eine würdige Stelle im Kreuzgang des Museums Wallraf-Richartz erhalten, und eine Veröffentlichung ist in dem Werke „Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande" von Paul Clemen auf Tafel 57 erfolgt. Farbige Kopien der Balken unter Zuhülfenahme der Photographie — $^1/_8$ der wirklichen Größe — hat der städtische Architekt Carl Baedeker genommen; nach ihnen sind die diesen Zeilen beigefügten Abbildungen gefertigt. Die Balkendecke selbst wird demnächst ihren Platz in einem Erweiterungsbau des Kunstgewerbe-Museums erhalten, bei welchem eine Reihe der im Laufe der Jahre aus dem Abbruch alter Kölner Wohnhäuser geretteter Architekturteile, Ausbaustücke, Wand- und Deckenmalereien Verwendung finden, auch eine remterartige, spätgotische gewölbte Halle wieder aufgebaut werden soll, der aber vor allem dazu bestimmt ist, die kostbare Sammlung des Herausgebers dieser Zeitschrift als Vermächtnis an die Stadt Köln dauernd zu beherbergen.

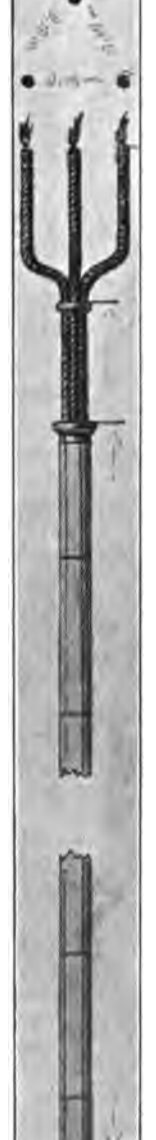
Köln. Friedrich Carl Heimann.

Arundo mit Triangel.

(Mit Abbildung.)



In der römischen Liturgie wird am Karsamstag zur Weihe der Osterkerze „arundo cum tribus candelis in summitate, triangulo distinctis“— ein Schilf mit drei auf der Spitze im Dreieck aufgesteckten Kerzen — verwendet. Da es sich hier um ein Symbol handelt, welches der christlichen, näher der liturgischen Kunst eigen ist, so lohnt es sich, die Einrichtung dieses Symbols näher zu beleuchten.



1. Arundo heißt Schilf, Rohr und wird in Italien in besonderen Gehegen künstlich angepflanzt und erhält eine Höhe von 3—5 Metern. Diese Gehege heißen arundinetum (Du Cange). Man sieht kleinere Stücke häufig als Stützen der Weinreben. Weder bei den altchristlichen noch bei den mittelalterlichen Liturgikern findet man den Arundo erwähnt; erst im XV. Ordo romanus n. 78 von Peter Amely, Bischof von Senegal (Sinigaglia) † 1401, steht er unter den Rubriken des Karsamstags, ebenso wieder in den Spezialrubriken des von Pius V. revidierten und zu Rom 1570 gedruckten Missale.

Nicht ohne Grund ist ein Schilf vorgeschrieben, weil der Schilf die Eigentümlichkeit hat, bei Sturmwind sich zu beugen und darnach unversehrt sich wieder zu erheben. So eignet er sich zu einem Symbol des auferstandenen Christus, welcher in verklärter Schönheit am Ostermorgen aus dem Grabe sich erhob. Es leuchtet daher ein, daß ein hölzerner Stab oder gar ein Eisenstab weder der Vorschrift noch der Intention der Kirche entspricht. Der Arundo drückt denselben Gedanken aus, welcher die weiße Wachskerze ausspricht, welche nach der Matutin in den letzten drei Tagen der Karwoche unter oder hinter dem Altare verborgen und brennend wieder dem Volke gezeigt wird.

Nach den Rubricisten Merati, Bauldry soll das Rohr ungefähr 10 Palmen, d. h. 1—2 Meter betragen. Solche Rohre sind derzeit ohne Schwierigkeit in größeren Kolonialgeschäften zu erhalten, sei es daß sie unter dem Namen Bambusrohre aus Indien oder aus Italien stammen.

2. Noch merkwürdiger als der Arundo ist die auf demselben aufgesteckte Kerze. Dieselbe soll aus einer einzigen Wachskerze bestehen und nach oben in drei Kerzen sich teilen. Der eine gemeinsame Teil stellt die Einheit Gottes und die drei aus dem gemeinsamen Stamme herauswachsenden Arme die Dreifaltigkeit dar.

Es ist daher ganz mißverstanden, wenn man nur drei Kerzen wie auf einem dreiarmigen Tafelleuchter aufsteckt, weil der Ursprung aus einem einheitlichen Wesensstoffe fehlt; ebenso ist es mißverstanden, die drei Kerzen in gerader Linie nebeneinander 2–1–3 aufzustecken, statt in Dreiecksform $^{1}\bigtriangledown^{2}_{3}$, weil bei ersterer Anordnung die Nebenkerzen als untergeordnet erscheinen. Nur bei der Form eines gleichschenkligen Dreiecks treten die drei göttlichen Personen als koordiniert und gleichwesentlich hervor. (Abb.)

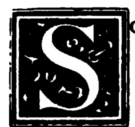
Man könnte noch fragen, warum bei dem Symbole des auferstandenen Christus alle drei Personen als beteiligt erscheinen. Die Antwort gibt Römer 6,4 in der Erklärung. Christus sei von den Toten auferweckt worden durch den Geist durch die Herrlichkeit des Vaters.

Wenn man diese Symbolik ins Auge faßt, kann man nur staunen über die tiefsinnige Bedeutung eines so einfachen Kerzenrohres. Kann es ein besseres Mittel geben, um den Kindern im katechetischen Unterrichte das größte aller Geheimnisse, die Einheit und Dreifaltigkeit Gottes, anschaulich zu erklären als einen korrekt ausgeführten Triangel auf seinem Arundo? Die Griechen haben in dem Trikir dasselbe Symbol wie wir, sie gehen aber noch weiter, indem sie in einem zweiarmigen Leuchter (Dikir) noch die göttliche und menschliche Natur Christi darstellen und auf solche Weise ihren orthodoxen Glauben gegenüber den Monophysiten zum Ausdruck bringen. So können sich Kult und Kunst gegenseitig dienen.

München. Andreas Schmid.

Unsere Künstler und das öffentliche Leben.

III.



So wichtig es wohl wäre, gerade hier den Zusammenhang dieses seltsamen Mischstiles aufzudecken und in seinen einzelnen Phasen erkennen zu lassen, so müssen wir an dieser Stelle doch darauf verzichten. Es sei aber im Hinblicke auf den geringen Erfolg so vieler Gelehrten!!! — die alten erprobten Malverfahren zurückzufinden — nochmals darauf hingewiesen, daß bei diesen Forschungsarbeiten das Wissen einseitig vorgehender Fachgelehrten resultatlos bleiben muß, weil die Erfahrung zeigt, daß nur ein gründliches und vielumfassendes Wissen, gepaart mit praktisch-technischen Kenntnissen und handwerksmäßigen Verwendungsweisen zum Ziele führen kann. Nur wenige Andeutungen, weil sie gleichzeitig einige Streiflichte in die vor- Eycksche Zeit werfen, werden dies überzeugend bestätigen.

Bekanntlich ist Alexandria auch nach den schlimmsten Wechselfällen, wie die Zerstörung der Büchersammlungen in jenem Aufstande unter Kaiser Theodosius im Jahre 387, doch ein Sitz der Gelehrsamkeit und höherer Bildung geblieben, wie dies der Besuch dortiger Schulen durch abendländische Ärzte und Philosophen beweist. Und wie die Vertreter der christlichen Kunst in Italien bekanntlich der Auffassung und der Technik der klassischen Kunst folgten, so werden sich die alexandrinischen Christen dem Einflusse der griechisch-ägyptischen Kunst gleich wenig entzogen und infolge der römischen Machtausdehnung — auch wohl nach Aufgabe der alten Klassizität — weitere Elemente aufgenommen haben, worüber man eingehendere Nachweise in meiner Arbeit: „Zur Ölmaltechnik der Alten" (1902) finden wird. — Für die Möglichkeit einer geistigen Einwirkung und der Aufnahme fremder Kunstformen im Norden spricht allein schon der Umstand, daß die ältesten Klosteranlagen in Irland Nachahmungen der ägyptischen waren, von wo auch das Anachoretenwesen übertragen worden ist. Diese Tatsache bestätigt ein altes, in irischer Sprache abgefaßtes und in lateinischer Übersetzung bekannt gemachtes Buch: Leabhar Breac, welches zu Dublin in der Bibliothek der königlich irischen Akademie aufbewahrt wird. In diesem werden eine große Zahl nach Irland eingewanderter und hier beerdigter Geistlicher aufgezählt, unter denen sich: „Septem monachos Aegyptios qui jacent in disert Widh"[27]) finden. Dagegen ist wiederum bekannt, in wie großer Zahl des grünen Irin und des nachbarlichen Brittanien Söhne das mittlere Europa durchzogen, wohin, wie Keller sagt, ein fast schwärmerisches Verlangen trieb, die Überreste des Heidentums auszurotten, oder die Klöster des Festlandes und heilige Orte, namentlich Rom,[28]) zu besuchen und neue Klöster zu gründen, wie die sogenannten Schottenklöster bezeugen. — Durch die natürliche Richtung bedingt, blieb vorzüglich der Rhein die Hauptverkehrsstraße zwischen dem Norden und dem Süden, weshalb sich auch

[27]) Siehe Transactions of the Royal Irish Academy Vol. XX, p. 136.

[28]) „Unter der Vorsteherschaft des Abtes Grimald, um die Mitte des IX. Jahrh.", so heißt es bei Dr. Ferdinand Keller in dem schon wiederholt angezogenen Werke (S. 63), „besuchten auf ihrer Rückreise von Rom, wohin sie eine Wallfahrt gemacht hatten, der irische Bischof Marcus und sein Neffe Moengal, welcher nachher den Namen Marcellus (der kleine Marcus) erhielt, das stammverwandte, vom Wege nicht sehr abgelegene Kloster des hl. Gallus.

Die lernbegierigen Mönche, welche in Moengal einen Mann von seltener Gelehrsamkeit und umfassender Bildung erkannt hatten, beredeten die Reisenden, ihren bleibenden Wohnsitz in St. Gallen aufzuschlagen. Die Bitte wurde angenommen, das Gefolge entlassen, und Oheim und Neffe lebten bis zu ihrem Tode in St. Gallen. Von Marcus erfährt man außer seinem Todestage weiter nichts, als daß er sein Geld, seine Gewänder und Bücher dem Kloster überlassen habe. Moengal dagegen ward Vorsteher der sogenannten innern Schule und Lehrer derjenigen Knaben, welche klösterliches Gewand trugen und größtenteils schon als Kinder dem Klosterleben gewidmet wurden. Er war, wie Ekkehard sagt, gleich bewandert in der Theologie und in den schönen Wissenschaften und unterrichtete seine Zöglinge Notker, Ratpert, Tuotilo in den sieben freien Künsten, mit besonderer Liebe aber in der Musik . . . . . . Im Necrologium von St. Gallen findet sich die Angabe seines Todes in folgender Form: „Hinschied des Moengal, auch Marcellus genannt, des gelehrtesten und trefflichsten Mannes." . . . Nicht unbeachtet bleibe, was noch des weiteren gesagt wird: „Obgleich nicht näher angegeben wird, in welcher Art von Musik, ... Moengal Anweisung erteilt habe, so läßt sich aus den Lobsprüchen, die den Talenten, des Tuotilo, Moengals Lehrling, gespendet werden, mit ziemlicher Sicherheit auf die Natur des musikalischen Unterrichtes schließen. . . ."

ebenhier, ungeachtet der brutalsten Ausraubungen, bei denen sich gemeine Plünderungssucht, Indolenz und sträfliche Unwissenheit[29]) gleich schuldig gemacht haben, noch verhältnismäßig viele jener unschätzbaren kunst-kalligraphischen Schätze finden, die uns nun in Bestimmung der so vielseitig erfolgten Übertragungen wegweisend werden. — Humann[30]) verweist in seinem unten genannten Werke auf eine Evangelienhandschrift des VIII. bis IX. Jahrh., die für die wechselseitig erfolgten Beeinflussungen[31]) außerordentlich lehrreich ist, und ihr Wert möchte um so höher anzuschlagen sein, weil sie uns gerade durch die deutlich erkennbare Richtung der so vielseitig sich kreuzenden Wege[31]) in der Bestimmung der zur Anwendung gebrachten Mittel zur Ausführung nicht unwesentlich unterstützt. So sicher aber dieses ist, so sicher ist es auch, daß, wir wollen es nochmals wiederholen: nur einer weitumfassenden und in die entlegensten Tiefen dringenden Forschung die Aufhellung des sich über die maltechnischen Verfahren der Alten lagernden Dunkels möglich und dadurch eine erneute Benutzung derselben zu erhoffen ist. – Das erwähnte Evangeliar in der Schatzkammer zu Essen — wozu man der weiteren Evangelienhandschrift gedenken mag, deren Seite 241 u. w. gedacht wird — gibt Humann zu folgender Erklärung Anlaß: „In den Miniaturen und Ornamenten der Handschrift findet man merowingische, irisch-angelsächsiche, römisch- und byzantinisch-alt-christliche und orientalische Elemente. Im allgemeinen kann man behaupten, daß die künstlerische Ausstattung, von der sogenannten karolingischen Renaissance noch vollständig unbeeinflußt, den Stilcharakter erkennen läßt, welcher den fränkischen Handschriften der Merowingerzeit eigen ist." Diese Worte finden eine weitere Bestätigung durch einen Hinweis auf die Fischvogel-Initialen durch Joseph Strzygowski,[32]) welche die merowingischen Miniaturmaler wie auch der Verfertiger der Essener Evangelienhandschrift[33]) anwendeten, die sich, zwar später, auch bei den Kopten und Armeniern finden, aber auf eine allen gemeinsame, uralte, orientalische Überlieferung zurückführen lassen; daß sich in alt-slavisch (russischen) handschriftlichen Denkmalen verwandte Elemente zeigen, wird kaum einer eingehenderen Begründung bedürfen. — Dies möge hier für die Verbindungen und Übertragungen genügen.

Mit dem durch die Jahrhunderte hin sich weiter entwickelnden Verkehr wuchsen fortgesetzt auch die geistigen Interessen, welchen die Kreuzüge mächtige Impulse gaben. Dies beweist der Aufschwung der Städte mit ihren Domen und Rathäusern, dafür spricht die Prachtentfaltung und die Kunstliebe an den Fürstenhöfen wie nicht minder die Kühnheit und Größe der literarischen Denkmäler den hohen Zug dieser Periode kennzeichnet. In Erinnerung dieser mächtigen Bewegung, welche die ganze damalige Welt in ihren tiefsten Grundlagen erregte und bewegte, erscheint dem genaueren Beobachter dieser Zeit die Tat eines van Eyck — bei aller Kühnheit und Genialität — dennoch als die einfache Folge natürlich sich vollziehender Vorgänge. Denn was in jedem einzelnen Zeitpunkte des Völkerlebens einen wichtigen Fortschritt der Intelligenz bezeichnet, sagt Alexander von Humboldt, hat seine tiefen Wurzeln in der Reihe vorhergehender Jahrhunderte. Dies ist aber eben so tröstlich wie lehrreich, da also auch wir unter Beobachtung gleicher Bedingungen Gleiches zu erreichen hoffen dürfen; denn kein blind-waltend Geschick führt zu solchen Erfolgen.

Demnach bleibt auch uns die Pflicht, zu tun, was van Eyck tat und was der Anonymus Bernensis, die Väter von St. Gallen und die liebenswürdigen Töchter des heiligen Benedikt zu Gandersheim zu tun beobachteten,

[29]) Unter der auch die Düsseldorfer Landesbibliothek vor Zeiten schwer gelitten hat, worüber die Akten im dortigen Staatsarchiv: den Verkauf der Codices und die Verwendung der erlösten Gelder betreffend, merkwürdige Dinge berichten.

[30]) Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen usw., herausgegeben von Georg Humann, Düsseldorf, Verlag von L. Schwann. 1904.

[31]) M. s. besonders was S. 37—39 gesagt ist.

[32]) Der Dom zu Aachen und sein Entstellung usw. (Leipzig, 1904.) — S. 53 u. w.

[33]) Humann sagt S. 36: „Die Handschrift ist vor ungefähr zwanzig Jahren im Pfarrarchive der Münsterkirche (zu Essen) aufgefunden . . . . . worden. Zunächst sind von mir in der Zeitschrift des Bergischen Geschichtsvereins (herausgegeben von Prof. Crecelius und Geh. Archivrat Dr. Harleß) Bd. 17, 1881, S. 121 ff. Farbenaufnahmen in verkleinertem Maßstabe auf vier Tafeln . . . . nebst kurzer Beschreibung veröffentlicht worden." Von diesen enthalten Taf. 2, Nr. 3, 4; Taf. 3, 7; Taf. 4, 16 treffende Beispiele.

deren künstlerische und literarische Werke stets eine Quelle lautersten Genusses bleiben werden. Denn einen Jeden muß doch ein anheimelndes Gefühl beschleichen, wenn er in der Vorrede zu ihren, in gewandtem Latein dem Terentius nachgebildeten Dramen die ehrwürdige Nonne Hroswitha von Gandersheim[84]) — schon um die Mitte des X. Jahrh. — trotz bewundernswerter Gelehrsamkeit mit mädchenhafter Schüchternheit und kindlich-aufrichtiger Naivität die Worte sagen hört, womit v. Scheffel seine Vorrede zum Ekkehard schließt: „Wofern nun jemand an meiner bescheidenen Arbeit Wohlgefallen findet, so wird mir dies angenehm sein; sollte sie aber wegen der Verleugnung meiner selbst oder der Rauheit eines unvollkommenen Stils niemanden gefallen, so hab ich doch selber meine Freude an dem, was ich geschaffen!" (Forts. folgt.)

Düsseldorf. Fr. G. Cremer.

[84]) M. s. Näheres bei Prof. Dr. Paul Piper „Die älteste deutsche Literatur bis um das Jahr 1050" (Berlin und Stuttgart, 1884) S. 321—335. — Ferner: „Die lateinische und griechische Literatur der christlichen Völker" von Alexander Baumgartner S. J. (Freiburg im Breisgau, 1900) Bd. IV. Kap. 11. »Hroswitha von Gandersheim« von S. 335—349.

Bücherschau.

Die Essener Münsterkirche und ihre Schatzkammer. Von Franz Arens. Verlag von Fredebeul & Koenen in Essen. (Preis M. 0,75.)

Dieses, 72 Seiten mit 31 Abbildungen umfassende Büchlein, das gleichzeitig mit dem sehr interessanten Bericht über „die Entwicklung der Essener Pfarren" für die 53. General-Versammlung der Katholiken Deutschlands erschienen ist, darf als die schöne Frucht der erleuchteten Liebe zur Heimat und zu ihren Kunstdenkmälern aufs wärmste begrüßt werden. — Obwohl auf den sehr verdienstvollen Forschungen Humann's beruhend, erscheint es doch als eine selbständige Arbeit, die zugleich den Vorzug der Einfachheit und Klarheit hat. — An der Hand von 5 (durch Prof. Prill gezeichneten, daher ganz zuverlässigen) Grundrissen wird die ursprüngliche Form der wohl schon 852 gebauten Altfridi-Basilika gezeigt, wie die Erweiterung, die sie gegen 1000 nach Osten (Krypta mit Chor) und nach Westen erfahren hat, ferner der Querschiffsumbau gegen 1100, die Umgestaltung zur gotischen Hallenkirche im XIV. Jahrhundert. Alle diese und noch sonstige Veränderungen werden so anschaulich, wie kaum je vorher, dargestellt. Eine große, vom Verfasser entworfene Grundrißkarte über die Stiftskirche und ihre Umgebung um 1350 (Kreuzgang, Stiftsgebäude, Vorhalle, Johanneskirche, St. Quintinskapelle etc.) erleichtert zugleich den Einblick in die Innenausstattung des Münsters, über dessen weitere Umbauten und Restaurationen, gelungene und mißlungene, bis in die neueste Zeit berichtet wird. — Durch die ungewöhnliche kunstgeschichtliche Bedeutung des Bauwerkes und seiner mancherlei Schicksale, gewinnt diese knappe, aber präzise Schilderung ein ganz besonderes Interesse. — Dasselbe gilt von der Beschreibung der Schatzkammer, die allein aus circa 100 Erzeugnissen der Goldschmiedekunst besteht. Mehr als die Hälfte derselben gehört dem Mittelalter an, und die dem X. und XI. Jahrh., also der ersten Glanzzeit entstammende Gruppe (Madonna, siebenarmiger Leuchter, Schwertscheide, 4 Vortragekreuze usw.) wird an Zahl und Bedeutung von keiner Schatzkammer der Welt übertroffen. Überaus mannigfaltig sind die Reliquiengefäße und Altargeräte der gotischen Periode, und die 16 goldemaillierten (in Burgund oder Flandern um 1400 angefertigten) kleinen Agraffen zählen zu den seltensten und kostbarsten Juwelen, als welche sie in dem Verzeichnisse noch stärker hätten hervorgehoben werden dürfen. — Nachdem die in ihrer Art einzige Kirche nicht nur eine durchweg anerkennenswerte äußere Herstellung, sondern in den 3 letzten Jahrzehnten auch eine verständige innere Ausstattung erhalten hat, harren mehrere vom Verfasser mit Recht hervorgehobene Aufgaben noch ihrer Lösung, namentlich die Wiederherstellung des Gräfinnenchors, aber auch die Wiedereinführung des de Bruynschen Reliquienaltars in den Hochchor.

Schnütgen.

Handbuch der Bürgerlichen Kunstaltertümer in Deutschland. Von Heinrich Bergner. 2 Bände mit 790 Illustrationen. E. A. Seemann in Leipzig. (Preis 18 Mark.)

Ein starkes Jahr nach dem Abschluß seines vortrefflichen Handbuches der kirchlichen Kunstaltertümer legt Bergner dieses neue Handbuch vor, welches jenes an Umfang noch überragt, auch an Bedeutung in dem Sinne, daß es sich hier um eine neue Wissenschaft handelt, für die es nur sporadische Vorarbeiten gab, keine systematische Zusammenstellung, so dringlich diese auch seit Jahrzehnten begehrt wurde. — Der durch seine eminente Kenntnis der Literatur wie der Denkmäler, durch seine bewunderungswürdige Beherrschung des Stoffes, wie durch seine Geschicklichkeit in dessen Disponierung ausgezeichnete Verfasser hat den großen Wurf gewagt: den enormen, ungeordneten Stoff umgrenzt, gegliedert, disponiert, ihn sowohl nach allgemeinen Gesichtspunkten geordnet, wie nach speziellen Gruppen zusammengestellt. Und dieser schwere Wurf ist gelungen als das Produkt immensen Fleißes und größter Objektivität. — Der I. Band bringt in seinen zehn Kapiteln (der Wohnbau bis zu den Karolingern, das Kloster, Pfalzen und Königshöfe, die Burg, die

Festung, das Bauernhaus, die Stadt, das Bürgerhaus, das Schloß) alles Architektonische zwanglos unter, der II. Band in seinen neun Kapiteln das ganze Ergänzungs- und Ausstattungs-Material (Öffentliche Schmuckanlagen, das Zimmer, die Wandmalerei, der Hausrat, Geräte und Gefäße, Tracht und Schmuck, Wagen, Inschriften, der Bilderkreis). Diese Disposition ist folgerichtig und klar, so daß sich ihr alles leicht eingliedert, wenn auch einzelnes schon im I. Band, z. B. bei den Inneneinrichtungen erwähnt wird, was erst im II. Band ausführlichere Darlegung erfährt (wie Glasmalerei, die doch schon mit dem XIV. Jahrh. in die bürgerlichen Räume Eingang findet, daher mit der Wandmalerei behandelt werden könnte). Wenn auch „das Kloster" in seiner Gesamtanlage, wie in seinen einzelnen Bauteilen vorwiegend zu den kirchlichen Altertümern gehört, so hat es doch auch mit den bürgerlichen vielfache, zum Teil vorbildliche Berührungspunkte. — Ein ganzes Jahrtausend kunstgeschichtlicher Entwickelung (von 800—1800) zieht hier vorüber, als glänzendes Zeugnis für die deutsche Kultur, die namentlich hinsichtlich der Pfalzen, Burgen und Bürgerhäuser hier im neuen Lichte erscheint, zumal sehr zahlreiches, gut ausgewähltes, wenn auch selbstverständlich zumeist bekanntes Bildwerk das Verständnis außerordentlich erleichtert. — Der Hinweis wäre wohl nicht überflüssig auf die Bergwerke, Hammerwerke, Kelterhäuser, Schmiede- (Beschlag-) Werkstätten, auf die Grienköpfe, die dem Fabrikbetrieb der Gegend entnommenen Giebelbekrönungen in Ton, Glas usw., auf die Fracht- und Luxuswagen, auf die so charakteristischen Truhen des XIII. (oder XIV.) Jahrh., auf manche Werkzeuge, auf die älteren Trinkgläser (Maigelein) usw. — Der unermüdliche, unerschöpfliche Verfasser wird weiter sammeln, so daß es der nächsten Auflage, die bei der ungewöhnlichen Zeitgemäßheit und Vortrefflichkeit (dazu Wohlfeilheit) des Buches sehr bald sich herausstellen wird, an Ergänzungen sicher nicht fehlt. Proficiat!

Schnütgen.

Les Verrières de l'ancienne église Saint Etienne à Mulhouse. Par Jules Lutz. (Avec 6 planches en phototypie). Supplément au Bulletin du Musée historique de Mulhouse, tome XXIX. Kom.-Verl. von Carl Beck in Leipzig. (Pr. 3 Mk.)

Den hochbedeutsamen Glasfenstern des XIV. Jahrh., die der alten St. Stephanskirche zu Mülhausen (Elsaß) bei ihrem Abbruch 1858 entnommen, vor kurzem der neuerbauten Kirche desselben Namens eingefügt wurden, ist diese Monographie gewidmet, die sich mit deren Beschreibung beschäftigt, mit den Quellen, denen ihre Darstellungen entstammen, mit ihrer Geschichte, den früheren Forschungen über dieselben, endlich mit dem Versuche ihrer Rekonstruierung. — Um 10 Fenster handelt es sich, auf welche sich die beiden Zyklen der christlichen Lehre (die prophetischen Weissagungen und Ankunft des Heilandes, sein Leiden und Tod, seine Auferstehung und ewiges Leben), und des christlichen Lebens (Werke der Barmherzigkeit, Kampf der Tugenden und Laster) verteilen, leider nicht in der ursprünglichen Anordnung, da bei der jüngsten Herstellung und Aufstellung die Archäologie nicht ganz ihre Rechnung fand. Typus und Antitypus, also Erfüllung und Vorbild, beherrschen den ersten Zyklus, wie so manche Fenster des XIII. und XIV. Jahrh. (zwei im Kölner Dom), und der Verfasser forscht nach deren Quellen. Er beschäftigt sich eingehend mit der sogenannten *Biblia pauperum* und dem *Speculum humanae salvationis*, deren ganzer Bilderkreis hier vorgeführt wird, und kommt zu dem Ergebnis, daß das *Speculum* ausschließlich als Vorlage gedient hat, und demnach die *Biblia pauperum* gar nicht in Betracht kommt, während für den zweiten Zyklus die Psychomachie des Prudentius den Ausgangspunkt geboten hat. — Daß jene sieben Fenster um 1350 entstanden sind, die drei letzteren ein bis anderthalb Jahrzehnt später, wird vom Verfasser sehr wahrscheinlich gemacht. — Was verschiedene Gelehrte, die Gelegenheit hatten, die (herausgenommenen) Glasgemälde früher zu sehen, über dieselben urteilten, ist nicht ohne Wert, obgleich bei der Erklärung der einzelnen Scheiben Entgleisungen unvermeidlich waren, da man die richtige Quelle nicht entdeckt hatte und den Zusammenhang nicht erkannte. — Auf Grund der vollen Einsicht in denselben, in die Mißverständnisse, die durch ältere Restaurationen, durch Verluste, durch Verwechselungen bei der letzten Herstellung verursacht sind, versucht der Verfasser die Rekonstruierung des ganzen Werkes, welches, durch Tafeln und Inschriften vorgestellt, als ein Bilderschatz allerersten Ranges erscheint, von eminenter ikonographischer Bedeutung. Wie enge die Darstellungen des ersten Zyklus an die Miniaturen einer in der Münchener Hofbibliothek aufbewahrten Handschrift des *Speculum* sich anschließen, zeigen die sechs Lichtdrucktafeln, die je vier Fensterscheiben an der Seite ihrer Vorbilder zeigen, dabei noch besonderes Interesse wecken durch die äußerst geschickte Übertragung der letzteren in die musivische Technik mit ihren Bleinetzen wie in die Fensterornamentik mit ihren Maßwerksträngen und ihren Bortenstreifen. Der alte Glasmaler übertraf an künstlerischem Feinsinn den Miniaturisten, den nachzuahmen er kein Bedenken trug.

Schnütgen.

Germanische Frühkunst. Von Prof. Mohrmann und Dr. Ing. Eichwede. — Chr. Herm. Tauchwitz, Leipzig. Lief. VII bis IX à 6 Mk.

Dieses vortreffliche Werk, das hier (Bd. XVIII, Sp. 122 und 279) eingehend besprochen wurde, hat inzwischen zu den die I. Abteilung bildenden 60 Tafeln die Erläuterung erhalten, welche die, obgleich durchaus klaren, Zeichnungen namentlich in technischer Hinsicht und für Verwendungszwecke verständlicher macht, auch trotz ihrer Knappheit zahlreiche nützliche Winke gibt. Von der II. Abteilung, die ebenfalls 6 Hefte (à 10 Tafeln) umfassen soll, liegt die Hälfte vor; sie holt verschiedenes nach, was in der ersten Abteilung in den Hintergrund trat, wie Arkaturen, Grabsteine, Türbeschläge, Goldaltar (d. h. Altar aus vergoldetem Messing). — Die reiche Phantasie, das entwickelte, überall dem Material sich unterordnende Formgefühl, das auch die Verzierungen den Gliederungen aufs geschickteste anzupassen vermag, kommen hier wiederum in bewundernswerter Weise zur Geltung, so daß eine Fülle urkräftiger

Schöpfungen ornamentaler und figürlicher Art, eine wahre Fundgrube sich darbietet von, sei es direkt verwendbaren, sei es anregenden und inspirierenden Motiven, wie sie den neuen Stilbestrebungen unserer Tage als orientierende und mildernde Vorbilder wohl zu gönnen sind. — Nachdem Skandinavien, Deutschland, die Lombardei, Irland, England ihren frühgermanischen Kunstschatz geöffnet haben, möge auch Spanien noch Berücksichtigung finden mit seinen zahlreichen westgotischen Denkmälern, und nachdem weit überwiegend die monumentale Kunst zu Worte gekommen ist, möge auch die Kleinkunst noch weitere Beachtung finden, wie sie auf Kästchen, Buchdeckeln, Metallschmuck so vielfach Ausdruck gefunden hat! A.

E. v. Steinle: Acht Zeichnungen und Aquarelle. Keller in Frankfurt a. M. (Pr. 2 Mk.)

v. Steinle hat in außerordentlicher Fruchtbarkeit und ganz ungewöhnlicher Vielseitigkeit die historische, religiöse, allegorische Malerei gepflegt, und zahllose Wand- und Tafelgemälde wie Aquarelle und Zeichnungen legen glänzendes Zeugnis ab von der Originalität seiner Erfindung, der Tiefe seiner Auffassung, der Gewandtheit und Sicherheit seiner Zeichnung, die ihn an die Spitze der „Nazarener" stellt. — Von diesem kostbaren Schatz befindet sich noch manches, namentlich an Zeichnungen und Aquarellen gewöhnlicher Bildgröße, wenig bekannt, im Privatbesitz, aus dem hier Wolfram von Eschenbach, Schneeweißchen und Rosenrot als Aquarelle, Jakob ringt mit dem Engel als Bleistift- und Tuschzeichnung in demselben Format ans Licht gezogen werden, während die übrigen vier Kreidezeichnungen: Frühling, Winter, der verlorene Groschen, Mariä Verkündigung dem Städelschen Kunstinstitut als noch nicht veröffentlichte Blätter entlehnt sind. — Die Farbentafel wie die mit Weiß gehöhten Zeichnungen auf Tonpapier, die dem Meister so geläufig waren, erscheinen hier zumeist in gleicher, sehr handlicher Größe; die Versenkung in die sinnigen Ideen und deren künstlerisch vollendeten anmutigen Verkörperungen wird reiche Befriedigung gewähren, im wohltuenden Gegensatz zu so manchen forcierten Schöpfungen der Gegenwart. G.

Illustrierte Weltgeschichte von Widmann, Fischer, Felten, (Allgem. Verlags-Gesellschaft m. b. H. in München, 1 Mk. pro Lief.), deren IV., bis zur Gegenwart reichender Band hier bereits in Band XVIII, Sp. 287, gemeldet werden konnte, hat in schnellem Fortschritt mit der 19. Lieferung soeben den Schluß ihres III. Bandes, also der Neueren Zeit erreicht, so daß für den Weihnachtstisch diese beiden Bände in prächtig wirkender Bindung mit fein gestimmten und verzierten Vorsatzblättern als eines der nützlichsten Festgeschenke vorliegen, ein Belehrungs- und Unterhaltungsbuch aktuellster und doch dauernder Bedeutung für jede gebildete Familie. — Gerade dieser III. Band, der mit der Renaissance und dem Humanismus, der Kirchentrennung und den Religionskriegen beginnt, mit dem aufgeklärten Absolutismus, der zur Revolution führte, schließt, verlangte große Objektivität. Diese wird nirgendwo vermißt, obwohl die vaterländischen und kirchlichen Interessen, deren bestimmte und warme Vertretung überall mit Recht den Untergrund bildet, keinerlei Einbuße erleiden. Am Schlusse jedes der drei großen Abschnitte, deren Unterabteilungen die politische und soziale Entwickelung der einzelnen Länder behandeln, ist ein besonderes Kapitel den Kulturzuständen, besonders in Deutschland, gewidmet, mit kurzen Hinweisungen auf das künstlerische Schaffen. Von diesen fällt ein kleiner Reflex auf die 34 Tafelbilder und 353 Textabbildungen, deren Auswahl und Ausführung nichts zu wünschen übrig läßt, als eine Serie ungemein lehrreicher und ansprechender Illustrationen erscheint, wie sie nur schwer zu gewinnen ist. — Da die Diktion glänzend und doch einfach, spannend und nicht ermüdend ist, so darf für das Werk eine edle Volkstümlichkeit in Anspruch genommen werden, die geeignet ist, ihm den Weg zu bahnen in weite Kreise. Ein ausführliches Namen- und Sachregister erleichtert die Orientierung. — Vor Jahresfrist hoffen wir die Vollendung des Werkes anzeigen zu können. F.

Herders Konversations-Lexikon ist wieder um einen Band, den VI., gewachsen, der von Mirabeau bis Pompeji reicht und mit 400 Bildern im Text sowie 60 zum Teil farbigen Beilagen mit zusammen 500 Bildern illustriert ist. Die Kunst kommt zu ihrem Rechte namentlich in den mit Abbildungen reich versehenen Artikeln: Monstranz, Mosaik, Münzen, Nordische Kunst, Olympia, Orgel, Ornament, Pantheon, Pergamon, Persische Kunst, Peterskirche, Pompeji, die sämtlich in knappster Fassung, auf Grund der neuesten Forschungen das Wissenswerte bieten und durch eine gute Auswahl von Mustern illustrieren. Ganz besondere Anerkennung verdient die farbige Tafel „Mosaik" aus St. Maria Maggiore in Rom, neben der freilich einige den Techniken gewidmete Zeichnungen willkommen wären, wie unter den Orgelabbildungen ein alter Prospekt. — Gerade die überall auf den kürzesten Ausdruck gebrachten Unterweisungen zeigen die fachmännische Vertrautheit auch der mit den kunstgeschichtlichen Notizen betrauten Referenten. — Der bisherige überaus flotte Werdegang gibt der Zuversicht Nahrung, daß am Schluß des nächsten Jahres das monumentale Werk vollendet ist, welches die früher so oft schmerzlich empfundene Lücke vollkommen ausgefüllt haben wird. Schnütgen.

Erziehung zur Kunst von Richard Goessler. Bartholdi. Wismar 1906. (Preis 60 Pf.)

Aus einer Reihe von Vorträgen ist diese Abhandlung hervorgegangen, die den namentlich im letzten Jahrzehnt mannigfach ausgesprochenen Gedanken über die Hauptfaktoren der allgemeinen Kunstbildung (Naturbetrachtung, Anschauungsunterricht, Wandschmuck usw.) zu einem recht anregenden und belehrenden Resumé verhilft. B.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben 1. November 1906.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

—·—

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XIX. JAHRG. —·— HEFT 9.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1906.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.
Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG
Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. ADOLF BERTRAM von HILDESHEIM.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

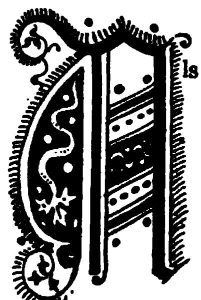
Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrat RENÉ v. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Landgerichts-Präsident KARL REICHENSPERGER (KOBLENZ).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).

Abhandlungen.

Über die Instandsetzung alter Glasmalereien.

(Mit 4 Abbildungen.)

I. Die Glasgemälde der Hospitalkirche zu Limburg an der Lahn.



ls obersten Grundsatz hat unsere verdienstvolle Denkmalpflege in Deutschland die Losung aufgestellt: „Erhalten!" Über das „Wie" gehen allerdings die Meinungen auseinander; auch auf dem Gebiete der Glasmalerei sind die Ansichten zuweilen schwankend und unklar. „Diejenige Restauration ist als die vollkommenste zu bezeichnen, die bei Verbesserung aller wesentlichen Schäden doch nicht als Erneuerung in die Erscheinung tritt." [1]) Diesen Satz unterschreibe ich Wort für Wort.

Die kürzlich erfolgte Wiederherstellung eines hervorragenden Denkmals der 1320er Jahre, welches nach vorsichtiger Reinigung und sachkundiger Ergänzung nunmehr in ursprünglicher, durch die Einwirkung mäßiger Patina noch gesteigerter Farbenpracht die ehemalige Wilhelmiter-, derzeitige Hospitalkirche sub tit. S. Annae zu Limburg an der Lahn ziert, bietet unmittelbare Veranlassung, an die Beschreibung des wertvollen Fenstermosaiks einige Betrachtungen über die Berechtigung sachverständiger Wiederherstellungsarbeiten anzuknüpfen.

Es ist mehr als ein Jahrzehnt verflossen, seitdem ich das Hauptchorfenster der genannten Kirche in sehr gefährdetem Zustande angetroffen hatte. Ein mir damals in sichere Aussicht gestellter Auftrag zur Wiederherstellung geriet in Vergessenheit, bis eine zufällige Besichtigung vor ungefähr Jahresfrist die unabweisbare Notwendigkeit schleunigster Instandsetzung ergab. — Die Glasfüllung des dreiteiligen Chorfensters befand sich in gar schlimmer Verfassung. Es wäre eine unverantwortliche Unterlassungssünde gewesen, hätte die Stadtverwaltung länger teilnahmslos zugesehen. Nur wenige Jahre würden genügt haben, das alte Denkmal endgültiger Vernichtung zu überantworten.

Die Felder, wüst und kümmerlich geflickt, paßten nicht einmal in die Fächer des Steinwerks; mit allen nur erdenklichen Hilfsmitteln hatte man versucht, klaffende Spalten und Lücken auszufüllen; die Windruten waren durch Holzstäbe ersetzt. Die Reihenfolge der Bilder war sinnlos durcheinander geworfen; ein Feld, die Schöpfung der Tiere und der Vögel, ein gestreckter Sechspaß auf rot-gelbem, blattverziertem Quadergrund (Abb. 2), gehörte der Farbengebung zufolge nicht hierher, sondern wahrscheinlich in das Fenster der Evangelienseite, weil die Chorfenster einst das ganze Glaubensbekenntnis zur Darstellung gebracht haben sollen. Im übrigen war das Glas derart mit einer Schmutzkruste bedeckt, daß man beim besten Willen von der vielgepriesenen Farbenpracht alter Glasmalerei keine Spur zu entdecken vermochte. Vereinzelte rote, grüne, blaue, gelbe Lichtpunkte ließen ahnen, was aus dem Fenster herauszuholen war, wenn man die störenden hellen Gläser, welche als einstweiliger Verschluß mit Kitt und Mörtel aufgeklebt waren, ersetzte und die unzähligen schwarzen Lappen aufhellte. Von den Konturen war nur wenig mehr zu erkennen; die Köpfe und die nackten Teile, mehrfach zersplittert, waren dunkle Flecken. Nicht einmal als Ruine durfte man dieses Glasfenster malerisch nennen.

In den Dreipässen der Bekrönung, teilweise mit nicht hierher gehörigen bemalten Glasscherben untermischt, Maßwerkmusterung, weiße Streifen, blaue Fischblasen, rote Vierblätter. Oben auf gelber Scheibe ein blauer Schild, der weiße Buchstabe überragt von gelber Krone. Der weiße Doppeladler auf schwarz gedecktem Schild ist umrahmt von tiefroter Scheibe. Das weiße, grau damaszierte Schwerterwappen deckt eine gelbe Scheibe, die schwarzen Sparren in gelbem damasziertem Felde ruhen auf einer tiefroten.

Die drei Eckblätter der seitlichen Pässe sind samt Stengeln gelb, die übrigen grün auf roter Unterlage. Der ungemusterte Vierpaß wirkt durch sein feuriges Rot.

Die Gesichter und die nackten Teile sind aus rötlichem oder gelblichem Glase hergestellt. Dem leicht rötlichen Gesicht des Salvators sind orangegelbe Haare angebleit. Die h. Maria trägt gelben Nimbus, weißes Kopftuch, hellblaues Unter- und gelbes Obergewand, Johannes rotvioletten Schein, hellgelb angebleites Haar, blauviolettes Unter- und hellblaues Obergewand.

[1]) »Die Denkmalpflege in der Rheinprovinz.« Dr. P. Clemen (1896) S. 6.

In der mittleren Langbahn Teppich aus blaugelben, in den seitlichen aus rot-grünen über Eck gestellten Quadern mit stilisiertem Blattmuster. Gewöhnlich pflegen in Deutschland die Bilder aus dem neuen Bunde von frei bewegtem, lebendigem Laubgewinde umrankt zu sein, während die Vorgänge aus dem alten Testament auf Flächenmustern von stilisiertem, gewissermassen abgestorbenem Blattwerk ruhen, möglicherweise eine sinnbildliche Anspielung auf den Sieg des neuen Bundes über den alten. Auf dem zweifarbigem Teppich liegen durch eingeschobene Kreisbogen verlängerte Sechspässe, deren schlichte, weiße Bandeinfassung in ihrem inneren Teil schattiert, sonst aber unbemustert ist. Der glatte Hintergrund der mittleren Medaillons ist rot, in den äußeren blau.

Von Farbengläsern waren Blau, Rotviolett und Grün in je drei, Gelb, Rot und Fleischfarbe in je zwei Abstufungen vertreten, Blauviolett und Weiß nur in einem Ton. Wie bereits erwähnt, konnte bei dem schrecklichen Zustand des Fensters von Farbenwirkung keine Rede sein; es bildete geradezu eine Unzier für die Kirche. Von irgendwelcher Zeichnung war natürlich kaum ein Zug zu erkennen.

Das alte Bleinetz, an sich zwar ziemlich gut, war in seinem Gefüge gänzlich gelockert; die Glasstücke hingen noch eben in den Nuten, so daß eine Neufassung nicht zu vermeiden war. In den gegossenen Stäben, deren glatter Kern infolge undichten Gusses[2]) äußerst dünn, stellenweise durchlöchert war, fanden sich Spuren einstiger Verkittung. Das Bleigerippe war nur an den Kreuzungsstellen mit Zinn verlötet, hier aber erst recht stark angefressen. Die Breite der Bleie betrug 5, die Höhe des Steges 6 *mm*; auf den schmalen dicken Flügeln lief ein feiner Grat. Als Randbleie sowie als innere Fassung der Medaillonumrahmung dienten zwei aneinander gelötete Sprossen mit eingelegtem Holzstäbchen (Weidenruten), wie ich solche an den romanischen und gotischen Tafeln von Nassau (Zeitschrift für christl. Kunst, X. Jahrg., Sp. 275 u. f.), an den romanischen Glasgemälden von Heimersheim an der Ahr und an dem spätromanischen, weniger bekannten Teppichfenster zu Lindena gefunden habe.

Die Glasdicke war verschieden, Rot und Grün 4, Blau und Weiß 3 *mm* stark. Bemerkenswert ist die Herstellung des Fleischtones, meist Lila-Überfang, teilweise, so am Kopf des h. Joseph bei der Geburt, eingefangen wie an dem Köpfchen der h. Maria zu Kreuzau. Bei der Taufe Christi fanden sich nackte Teile, welche, mit einer Lila-Haut überfangen, obendrein eine eingefangene Farbenschicht enthielten. Überall zeigten sich die muscheligen, von der scharfkantigen Sprenglinie nach unten abgeschrägten Ränder der Kröselung.[3]) Die Quadern des Teppichs waren ungleich und unwinkelig, also nicht nach einer Schablone gesprengt. Bei einzelnen Stücken konnte man höchst kunstvollen Ausschnitt beobachten, z. B. bei einem blauen Mariengewand, ferner bei dem Schwerterwappen, wo die rote Lilie am Schildeshaupt gänzlich ausgekröselt war; das zum Rande laufende Notblei verdeckt einen späteren glattrandigen Sprung. Die Quadern an den Ecken zeigen gleichfalls rechteckige Einschnitte.

Malweise: Das Schwarzlot[4]) ist bald deckend, bald durchscheinend aufgetragen, die Schatten in Lavierung. Geschickt ist der Bart des h. Joseph bei der Geburt behandelt, wolkig gewischt. Überhaupt kann man die Arbeit mehrerer Hände unterscheiden. Überzug ist nicht vorhanden, ebensowenig Silbergelb. Einige Konturen hatten unter der Einwirkung der Jahrhunderte gelitten, andere standen so fest, daß sie über der teilweise geschwundenen Glasfläche hervorragten.[5])

Auf zahlreichen Fleischteilen und einzelnen Gewandstücken sah man ein nachlässig aufgestrichenes Kreuz, welches blank und erhaben inmitten der ringsherum angegriffenen Fläche

[2]) Die Lüneburger Rolle von 1497 schrieb den Glasern vor, das Blei dicht zu gießen. In den Baurechnungen des ehemaligen Dominikanerklosters zu Breslau ist zum Jahre 1487 ein Betrag über die Instandsetzung eines Bleizuges zum Bleiziehen in Rechnung gestellt; dies ist die älteste, bisher bekannte Erwähnung der Bleimühle.

[3]) Das Kröseleisen wird schon um 1400 von den Italienern wegen der Ähnlichkeit des Kröselns mit dem Nagen sehr bezeichnend „topo" = Ratte, Maus genannt.

[4]) Lot = Schmelze = Schmelzfarbe; schwarze Schmelzfarbe = Schwarzlot. In der Verbindung Silbirloth (für Silbergelb) begegnet uns dieser Begriff in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. bei dem Augustiner-Chorherrn von Sagan. Die Handschrift aus Maria Laach vom Jahre 1565 nennt die schwarze Farbe Punktur und fügt hinzu, „die Oberländer nennen es Loit." Bei dem Nürnberger Glasmaler Kunckels wird die Bezeichnung Schwarzlot geläufig; da Kunckels Buch bei der Wiederbelebung unserer Kunst einen gewissen Ruf hatte, ist das Wort Schwarzlot durch Sprachgebrauch zum feststehenden Begriff geworden.

[5]) Eine auffallende Erscheinung konnte ich an den Glasgemälden von Heimersheim beobachten. Den Hauptteil der Bordüren bildete ein weißes, blankes Blatt ohne jedwede Zeichnung; bei dem Versuch, ein zerbrochenes Stück zu brennen, trat das verschwundene Blattmuster klar zutage, sodaß die Wiederherstellung getreu bewerkstelligt werden konnte.

stehen geblieben war. Vermutlich handelt es sich um Merkmale für das Brennen, indem den verschiedenen Gläsern ein bestimmter Platz in der Pfanne [6]) eingeräumt werden mußte. Mit welcher Masse die Kreuze gemacht waren, ließ sich nicht feststellen; jedenfalls ward dadurch die Glasoberfläche vollkommen geschützt.

Patina. Starker weisser Niederschlag bedeckte das alte Fenster, nur einzelne Stellen, welche durch irgend einen Zufall, durch Schmutz, Kalk und dergleichen vor dem Einwirken der Luft geschützt waren, sind vollkommen klar geblieben und bis zu 1 *mm* erhaben. Abweichend von anderweitigen Befunden war das Grün wenig widerstandsfähig geblieben. Manche Glasstücke, vornehmlich Fleischteile, blätterten schuppenartig ab und waren vollständig stumpf geworden. Nur die weißen Gläser waren von dem beiderseitigen Glasrost frei geblieben, welcher auf der Innenseite obendrein von einer dicken Staub- und Schmutzschicht bedeckt war. — Die Reinigung von der Schmutzschicht war leicht; die wirkliche Patina wurde nur insoweit entfernt, als die Farben- und Lichtwirkung dies verlangte; hierbei



Hauptchorfenster der St. Anna-Kirche zu Limburg an der Lahn, entstanden in den 1820er Jahren; Höhe 6,20 *m*, Breite 1,80 *m*.

mußte freilich manchmal etwas schärfer vorgegangen werden. Störende Sprünge an Gesichtern wurden unter Verzichtleistung auf Notbleie nach Abdämpfung der blitzenden Bruchflächen zwischen zwei dünnen Scheiben eingebleit.

Nach der Instandsetzung bot sich ein anderes Bild. Die richtige Reihenfolge der Vorgänge ward hergestellt unter Ergänzung der fehlenden Darstellungen, Verkündigung und Anbetung der h. Dreikönige, welche auf Anregung des Herrn Provinzialkonservators Prof. Dr. Clemen als neue Zutat gekennzeichnet wurden. Jetzt erstrahlte das alte Denkmal in seinem früheren Glanz. Eine herrliche angenehme Farbenstimmung beherrscht das Ganze; das Vorwiegen des Grün, Rot und Gelb verleiht dem Fenster den warmen Ton, der den frühen deutschen Werken eigentümlich ist, sie vorteilhaft von französischen Glasmalereien unterscheidet und ihre gänzliche, übrigens durch andere, sachliche Gründe nachweisbare Unabhängigkeit von fremden Vorbildern augenscheinlich dartut.

In der Gewandung ist die Zusammenstellung gelb-violett am meisten vertreten, es folgen grün-gelb und gelb-blau, dann grün-violett und grün-rot, endlich blau-rot und gelb-rot. Ein treffliches Farbenspiel in Blau bietet das Bild Christus vor Herodes.

[7]) Die Pfanne hielt sich bis ins XIX. Jahrh.; der heutige Muffelofen in der bekannten Form war für den Glasmaler eine neue Errungenschaft.

Nachdem auch die Zeichnung wieder zur Geltung gekommen, erkennt man auf den ersten Blick, daß die Vorlagen zu den Glasgemälden zweifelsohne von verschiedener Hand herrühren; einzelne Gruppen sind derb und steif, andere wieder lieblich und lebendig (Abb. 3); die Geberdensprache ist lebhaft; in den meisten Gesichtern verrät sich ein sichtbares Streben nach seelischem Ausdruck.

Bezüglich der Wiederherstellung alter Glasmalereien sind zwei grundverschiedene Gesichtspunkte zu unterscheiden und zwar, ob die herstellungsbedürftigen Glasmalereien Fenster, also in der Kirche bleiben, oder ob sie lediglich als merkwürdige Altertümer ohne jegliche Rücksicht auf ihren künstlerischen Wert, unter Verzichtleistung auf irgendwelche Wirkung in einer Sammlung Platz finden sollen.

In letzterem Falle mag man, falls die Leitung eines Museums zufällig diesen Standpunkt einnimmt, die Tafeln in mangelhafter Verfassung, deren Mängel meinetwegen den Wert sogar erhöhen mögen, an sicherer Stelle unterbringen. Da weder Wasserdichtigkeit noch besondere Widerstandsfähigkeit erforderlich sind, soll man, wenn irgend möglich, das alte Bleinetz erhalten. Will man, was vernünftig wäre, störende Glasstücke entfernen und passende einziehen, so klopfe man das Bleigerippe behutsam mit Hilfe eines geeigneten Holzstückes zurück, drücke die Stücke von unten her hinaus und treibe nach Einlegen des Ersatzes die Bleie wieder in die richtige Lage.

Ganz anders lautet die Antwort und sollte sie lauten, wenn die alten Glasmosaiken ihren Zweck als Fenster zu erfüllen haben. Mit Vorliebe weiß man als Vorzug der Alten ihr kluges Verständnis zu rühmen, die Glasmalereien als unzertrennlichen Bestandteil des Baues mit diesem in Einklang zu bringen, dieselben der Architektur unterzuordnen. Weshalb wird dieser Anschauung denn nicht folgerichtig Rechnung getragen? Wenn ein unzertrennlicher Bestandteil eines Baues in Verfall gerät, so wird er eben instandgesetzt. Vermag er den beabsichtigten Zweck nicht mehr zu erfüllen, so muß für Abhilfe gesorgt werden. „Das Ziel der Denkmalpflege ist Erhaltung und Sicherung des Bestehenden. Es kann aber im Sinne der Erhaltung eines Bauwerkes eine Wiederherstellung sowohl wie die Erneuerung einzelner Teile und die Ergänzung fehlender Bauglieder nötig werden", so begründen das Kultus- und das Ministerium des Innern Bayerns einen diesbezüglichen Erlaß, dessen Einzelheiten „auch in entsprechender Weise für Werke der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes" Geltung haben sollen.

Als äußerster Notfall bleibt ein Ausweg übrig; das alte Glasgemälde wird durch eine getreue Kopie ersetzt; dann möge man den Trümmern desselben in einem anderen Raum Unterkunft gewähren.

Die zur Instandsetzung unumgänglich notwendigen Verrichtungen vornehmen zu lassen, wird sich wohl ernstlich niemand weigern. Wie aber verhält es sich mit der Ausbesserung wesentlicher Schönheitsfehler?

Um von vornherein „Belehrungen" oder Mißdeutungen vorzubeugen, bemerke ich, daß ich bereits vor Jahren [8]) der versöhnenden Wirkung der „trüben Medien" entschieden das Wort geredet, dabei den günstigen Einfluß mäßiger Patina gebührend anerkannt habe und noch anerkenne. Gleich hier möchte ich betonen, daß vor nicht gar langer Zeit der Glasmaler Professor Fritz Geiges-Freiburg in seinem vortrefflichen Buche „Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters" ausdrücklich hervorhebt, daß unsere Anschauungen über die Glasmalerei sich vollständig decken.

Weil ich nun voraussetzungslos für prächtige — sicherlich für eine durch vernünftige Patina erhöhte — Farbenwirkung schwärme, nicht aber für den „Edelrost" als solchen, unter keinen Umständen für eine entstellende Schmutzkruste, empfehle ich Beurteilung von Fall zu Fall. Keinesfalls ist die Kirche dafür da, einer schwarzen Fensterfläche, welche das alte Wortspiel von der Verwandtschaft zwischen „Fenster" und „finster" in Erinnerung ruft, als Umrahmung zu dienen.

Dann lasse man doch auch ruhig die graue Tünche auf alten Wandmalereien, den Schmutz auf Mosaiken, die Risse und Sprünge auf Tafelgemälden.

In der spätgotischen Pfarrkirche zu Linnich hing als letztes Überbleibsel eines alten Kronleuchters über der ewigen Lampe eine schwarze Kugel; der dicken Kruste gemäß durfte sie

8) »Geschichte der Glasmalerei«, Köln, 1898, S. 134.

recht alt sein. Eine mehrstündige Reinigungsarbeit förderte eine glänzende Goldfläche mit wunderbarer spätgotischer Verzierung zutage, unvergleichlich schönes Rankenwerk, Minuskelschrift und Wappen. Was ist schöner? Hat die Kugel vielleicht an Altertumswert verloren? — Das Kellermoos der Flasche ist es nicht, was die Güte, das Alter und den Geschmack des Rotweins bedingt!

Wenn bei einem alten Glasgemälde die Tafeln kümmerlich mit weißen Scherben geflickt sind, andererseits die schwarz gewordenen Glasstücke sich unliebsam angehäuft haben, sodaß von einer geschmackvollen Farbenwahl herzlich wenig mehr zu erkennen ist, soll ein solch zweifelhafter Zustand „erhalten" bleiben? Ich habe Fenster angetroffen, welche in ihrer jammervollen Verfassung geradezu verletzend wirkten. Ihr lückenhaftes Aussehen macht auf das empfängliche Auge den nämlichen unerfreulichen Eindruck, wie auf das feinfühlige Gehör die „Akkorde" einer mächtigen Orgel, deren Töne zur Hälfte oder gar zu zwei Drittel aussetzen bzw. falsch und schrill klingen. Soll sinnlose Unordnung, die Unverstand angerichtet, bestehen bleiben? Konnte man an dem prächtigen Fenster zu Limburg ein einzelnes Fach leer stehen lassen, als gähnende Lücke in dem wohltuenden Farbenspiel? Soll man ferner die üblen „Restaurationen" der Neuzeit bis in die 1890er Jahre mit ihren mangelhaften schreienden Farbengläsern unberührt lassen? — Keineswegs. Stets soll unkünstlerische Zutat unfähiger Glaser entfernt werden. Warum? — Weil man es zurzeit versteht, gut instandzusetzen. Diese Behauptung wird durch eine Reihe ausgezeichnet gelungener Wiederherstellungen einwandfrei bestätigt. Ob man diese Kunst nach 50 Jahren mit gleichem Verständnis handhaben wird? — Ein Rückblick in die Vergangenheit der Glasmalerei gestattet mit nichten eine rückhaltlose Bejahung dieser Frage.



Abb. 2.
Erschaffung der Tiere; rote und gelbe Quadern; Hintergrund hellblau. Der Nimbus Gott Vaters gelb, das Untergewand blauviolett, das Obergewand rot. Die Wolke in der Spitze rot, nach unten aufhellend; das Spruchband weiß; der Baum grün mit gelbem Stamme; der Fußboden warm olivgrün; Vögel gelb bezw. grün; der Storch hat rote Beine, das Schwarz des Körpers aufgetragenes Schwarzlot; der Schwan weiß, das Löwenpaar gelb; das Kaninchen weiß; der Ochse rot.

Umgekehrt möchte ich mich mit aller Entschiedenheit gegen die irrige Auffassung verwahren, daß man urteilslos alle alten Glasmalereien ergänzen und „stilgerecht" von fremder Beigabe säubern müsse. Ich kenne nicht wenige Kirchen, in welchen sich im Laufe der Jahrhunderte zu den alten Tafeln der Gotik Erzeugnisse der nachmittelalterlichen Zeit gesellt haben, meist Wappen der Rennaissance; solch zufällige Zusammenstellungen bilden häufig einen so reizend malerischen Fensterschmuck, daß es grundverkehrt wäre, dort „reinigend" und „verbessernd" einzugreifen. Gleich günstigen Eindruck machen vereinzelte, in den Fenstern übrig gebliebene farbige Felder. Gar leicht könnte hier unverständige Ergänzung die Gesamtstimmung verderben. Ich kenne ferner Glasgemälde des XIII. und XIV. Jahrh., welche eben durch eine leichte Patina farbenprächtig wirken und daher durchaus nicht angetastet werden dürfen.

Vorstehende Äußerungen sind der Ausfluß einer aufrichtigen, ehrlichen Überzeugung, welche sich nach vorurteilsfreier, gewissenhafter Prüfung entgegengesetzter Ansicht auf der gründlichen Besichtigung, auf der genauen Kenntnis ungemein vieler Denkmäler und nicht zuletzt auf der Liebe zur Sache selbst aufbaut. Desgleichen sind die nachfolgenden

fachmännischen Anweisungen und Winke das wohl erwogene Ergebnis langjähriger Erfahrungen, welche sich auf umfassende Wiederherstellungsarbeiten stützen.

II.

In welcher Weise soll die Instandsetzung der Glasmalereien erfolgen?

Es war im XVIII. Jahrh., als die Verwaltung des Straßburger Münsters mit einem Glaser den seltsamen Vertrag abgeschlossen hatte, notwendige Flickarbeit nach der Anzahl der Glasstücke zu bezahlen; der weitherzige Mann wußte sich zu helfen, indem er mit dem Diamant künstlich nachhalf.

Auch mehrfache mißlungene Restaurationen des XIX. Jahrh. mahnen zur Vorsicht. Einschlägige Arbeiten, selbst anscheinend untergeordnete, handwerksmäßige Ausbesserungen sollen nur solchen Werkstätten anvertraut werden, welche nach jeder Richtung hinreichende Bürgschaft bieten und selbst Arbeiten von vermeintlich geringer Wichtigkeit die erforderliche Aufmerksamkeit angedeihen lassen. Vor allem ist mit größter Sorgfalt darauf zu achten, daß alles nur in etwa Brauchbare mit peinlicher Gewissenhaftigkeit erhalten wird, daß nur das unumgänglich Notwendigste ergänzt werden darf, daß das neu Zugefügte sich dem Alten genau anpaßt, daß nicht infolge allzu gründlicher Reinigung die Eigenart des Altertümlichen beeinträchtigt wird, wie dies leider an manchen Fenstermosaiken Deutschlands, Frankreichs (St. Denis, Ste. Chapelle zu Paris), Englands und Italiens geschehen ist.

Demnach ergibt sich als grundsätzliches Erfordernis, daß künstlerisch gebildeter Geschmack im Verein mit verständnisvoller Achtung vor dem Alterswert die rein fachmännischen Verrichtungen streng und dauernd überwachen muß.

Mittlerweile angestellte Versuche haben weitere Erfahrungen gezeitigt und meine früheren Ratschläge zur Instandsetzung alter Glasgemälde beträchtlich ergänzt und vermehrt.

Vorarbeiten. Zunächst soll, falls irgendwie angängig, eine photographische Aufnahme möglichst großen Maßstabes vor der Herausnahme an Ort und Stelle, sonst sofort nachher den bisherigen Zustand des Glasfensters urkundlich festlegen, zugleich als wertvolles Hilfsmittel bei der Wiederherstellung dienen. Kostspielige Anfertigung von Farbenentwürfen nach den vorhandenen Tafeln kann füglich unterbleiben; man begnüge sich mit Vorlagen der zu ergänzenden Teile. Durch Vergrößerung späterer Aufnahmen werden die zuverlässigsten Pausen der Zeichnung erzielt. Trotzdem wird manchmal die Anfertigung von Handpausen in natürlicher Größe gefordert, welche obendrein in Farbe gesetzt werden sollen. Letztere Maßnahmen erfordern einen solchen Aufwand an Arbeit und Kosten, daß es ratsamer erscheint, unter mäßiger Erhöhung der Auslagen gleich gläserne Wiedergabe zu verlangen. Von beiden in der Linnicher Werkstätte wiederholt versuchten Verfahren würde ich bedingungslos dem letzteren den Vorzug einräumen.

Ausgespannte Tücher, außerdem am Boden eine hohe Lage Heu, Stroh oder Holzwolle sind zweckdienlich zum Auffangen herausfallender Glasstücke. Die äußeren Ränder der Felder sind mit dicken Papierstreifen zu bekleben, um beim Abhauen des Verputzes Verletzungen des Glases zu verhüten. Die Tafeln sind, einzeln in Watte oder Holzwolle gewickelt, vorsichtig in Holzkisten zu verpacken. Wenn das Bleigefüge zu stark gelitten haben sollte, empfiehlt es sich, zusammengehörige Teile außerdem in Pappschachteln unterzubringen. Sorgsamste Überwachung beziehungsweise Versicherung der Beförderung ist selbstverständlich. Zur Aufbewahrung ist ein zuverlässiger, vor Feuersgefahr geschützter Ort auszuwählen.

Arbeiten in der Werkstätte. Nur wenige Felder sollen gleichzeitig in Angriff genommen werden. Da sich das alte Bleinetz nur äußerst selten erhalten läßt, werden die Felder auseinandergestochen.

Reinigung. Vorerst ist die oberflächliche Schmutzschicht, welche mit der eigentlichen Patina nichts gemein hat, zu entfernen. Sie besteht meist aus Staub, Mörtel, Kitt, Eisenrost, Ruß; „Niederschläge von Weihrauch" habe ich niemals gefunden, ebensowenig einen Überzug von feinem Moos, den man u. a. an Glasfenstern zu Chartres und zu Fairford beobachtet haben will. Diese Schmutzschicht ist unschwer zu beseitigen. Dazu bedarf es nicht der umständlichen Maßnahmen, welche 1847 in Altenberg und ungefähr zwei Jahrzehnte später zu Xanten vorgenommen wur-

den, wo man die Gläser wochenlang der Einwirkung stark strömenden Wassers ausgesetzt hatte.[9])

Nur selten freilich gelingt die Reinigung durch kräftiges Abspülen mit Brunnenwasser, aus welchem man zur Beruhigung ängstlicher Gemüter durch Aufkochen Luft und Kohlensäure austreiben mag. Man versuche deshalb sofort durch Abwaschen mit einem Schwamm oder mit einem weichen Leder. Bleibt der Erfolg aus, so bearbeite man die Gläser getrost mit neutraler, heißer Seifen- oder Sodalösung unter beständigem Reiben mit einer mäßig harten Bürste. Die Auflagerung fettiger oder schleimiger Bestandteile verlangt die Behandlung mit Spiritus oder Benzin.

Hartflüssige Gläser sind nunmehr wieder vollständig klar; an den romanischen Glasgemälden von Heimersheim an der Ahr fand ich nach Anwendung schwacher Seifenlösung die meisten Stücke auf der Oberfläche so blank, so glänzend, als hätten sie kürzlich die Hütte verlassen.



Abb. 3.
Christus begegnet der Magdalena als Gärtner. Grün-roter Teppich. Hintergrund blau; der Baum weiß und gelb mit hellviolettem Stamm. Fußboden grün. Büchse gelb. Nimbus der h. Magdalena rot, Untergewand violett, Obergewand gelb. Der Heiligenschein des Heilandes und Untergewand gelb, Obergewand rot; Schaufel gelb.

P a t i n a. Meist zeigen sich unter der Schmutzschicht, bisweilen eng mit ihr vermengt, wesentliche Veränderungen der Glasoberfläche, hauptsächlich der äußeren. Die leichteste Form äußert sich durch eine schwache Trübung; der Glanz ist verschwunden; vielfach schimmert die Oberfläche in den Farben des Regenbogens. Weiße Verglasungen, Butzen und Grisailteppiche verdanken der Sonnenbestrahlung einen prächtig schillernden Perlmutterglanz, hervorgerufen durch Oxydation der metallischen Bestandteile des Glasgemenges. In unregelmäßiger Verteilung bleiben die Gläser stellenweise grünlich-weiß, bald ändern sie die Färbung und werden gelblich, leicht rötlich, rosa oder violett in allen Abstufungen, zwiebelschalenähnlich. Solch hauchartige Patina muß unberührt bleiben, weil sie dem Fenster eine herrliche Gesamtstimmung zu verleihen pflegt, die überdies je nach der Beleuchtung irisierend und opaleszierend wechselt.

Häufiger allerdings, wenigstens bei den älteren Denkmälern, macht sich die Verwitterung durch stärkere Erscheinungen bemerkbar. Glas ist um so strengflüssiger und widerstandsfähiger, je größer sein Gehalt an Kieselsäure ist. Diese Eigenschaft vermindert sich mit dem Überfluß an Alkalien, mit dem Reichtum an Kali, Natron, Baryt, Kalk und Bleioxyd.

Nach den neuesten Forschungen sind Verwitterung und Zersetzung der Gläser durch Wasser ihrem Wesen nach als gleichartig und zwar als Quellungsvorgänge zu betrachten. Der Wasserdampf der Luft wirkt zersetzend auf das Glas; die Kohlensäure greift die der Glasoberfläche aufgelagerten alkalischen Erzeugnisse der Verwitterung an; das lösliche Kali und Natron werden ausgezogen; die Kieselsäure nebst weniger schwer löslichen Erden und Metall-Oxyden bleiben als mehr oder weniger harte Schicht zurück.

Neben der Beschaffenheit des Glases kommt zweifelsohne die Menge der Kohlensäure in Betracht, wie das schnelle Blindwerden der Gläser an Mistbeeten, Gewächshäusern und Stallungen in auffallender Weise zeigt; von geringerer Bedeutung ist dagegen die Lage der Fenster, obschon immerhin ein gewisser Einfluß der vermehrten Wärme und Lichtstärke auf der Ost- und Südseite nicht gänzlich abgeleugnet werden kann.

[9]) Siehe »Zeitschrift für christliche Kunst.« I. Jahrgang, Sp. 327.

Wesen der Patina. Die wirkliche Patina, der Glasrost, wenn man dieses Wort gebrauchen darf, entsteht also durch Zersetzung der oberen Glasschicht; sie besteht hauptsächlich aus Kieselsäure mit geringen Beimischungen von Eisen, Kalk, Blei und zuweilen Spuren von Kupfer. Andere fanden neben sandiger Kieselerde schwefelsaure und kohlensaure Kalkverbindungen, Natriumchlorür, ein Kalksalz mit organischer Säure. Daß gelegentliche Verunreinigung der Luft tiefgreifende Veränderungen hervorruft, hat sich an den alten Glasmalereien zu Nürnberg gezeigt, wo die bei der Hopfenschwefelung gebildete schwefelige Säure, die bald in Schwefelsäure übergeht, mit dem Kalk des Glases einen Überzug aus Calciumsulfat bildete.

Die Schicht, von verschiedener Dicke, bald mehr, bald weniger fest haftend, ist meist über die ganze Fläche der Glasstücke ausgebreitet; seltener überzieht sie nur einzelne Stellen und zwar die Mitte der Gläser. Ihre Farbe ist verschiedenartig, weiß, weißgrau, gelblich, rötlich bis dunkelbraun. Bisweilen zeigt sie ein flechtenartiges Aussehen, was wohl zu der Meinung von dem Moosüberzug verleitet haben mag. Weiche Gläser sind stärker angegriffen; man sieht geschlängelte, ausgefressene Rinnen und Bohrlöcher, ähnlich der Wühlarbeit des Holzwurms; tiefere Grübchen sind mit lockerem Glaspulver ausgefüllt.

Während harte Gläser, bei welchen der Überzug sich schichtweise von der Oberfläche aus bildet, nach der Reinigung wieder eine glatte Fläche zeigen, allenfalls leicht matt erscheinen, begegnet man bei anderen einer rauhen, häufig grob gekörnten, dem Zementverputz ähnlichen Oberfläche.

Was die Verschiedenartigkeit des Verwitterungsgrades anbetrifft, so zeigt sich durchschnittlich Grün fast frei von Patina; auch Weiß ist ziemlich gut erhalten. Bei den übrigen Farbengläsern wechselt das Maß ihrer Widerstandskraft; höhere Oxydation zeigen oft Fleischfarbe und Violett.

Auffallend ist die Tatsache, daß das Schwarzlot manchmal die Veränderungen des Glaskörpers aufgehalten hat. Einzelne, aus dem ringsherum abgefressenen Glas erhaben vorstehende Konturen werden deshalb leicht für nachträgliche Ausbesserung angesehen.[10]) Flächenartige Erhabenheiten rühren möglicherweise von dem Schutz eines inzwischen verschwundenen Schwarzlot-Überzuges her.

Behandlung der Patina. Ein zarter Anflug von Patina oder Schmutz, der die Lichtdurchlässigkeit nicht wesentlich beeinträchtigt, mag bleiben; „dann erscheinen Bild und Farben in jenem milden Ton und sanfter Beleuchtung, die dem Auge so wohltätig und für das Gemüt so erquickend ist." Solche Wirkung zeigt sich so recht bei manchen spätgotischen Fenstern.

Wird aber die Kruste dicker, daß nur bei sehr starker Belichtung spärliche Lichtstrahlen durchfallen, das Glasgemälde nur eine schmutzige, düstere Fläche darstellt, dann ist die Reinigung dringend geboten. Dabei müssen allerdings vorsichtige Sorgfalt, weise Mäßigung und künstlerischer Geschmack obwalten. Nach fleißigem Abspülen mit reinem Wasser und gründlichem Abtrocknen klebe man die Glasstücke eines Feldes in richtiger Zusammenstellung mit Wachs auf eine weiße Scheibe und stelle sie auf die Staffelei. Jetzt folgt die Reinigungsarbeit, welche die gewünschte Licht- und Farbenstimmung bringen soll und neben gereiftem Geschmack außergewöhnliche Geduld beansprucht. Zur Erzielung der beabsichtigten Wirkung werden die dunklen Teile herausgenommen und mit einem feuchten Korkstopfen abgerieben, wenn nötig, unter Beifügung von Totenkopf, Caput mortuum. Meist wird dadurch der Zweck erreicht. Ausnahmsweise muß derber zugegriffen werden, mit verdünnten Säuren, mit Salz- oder Salpetersäure. Bleiverbindungen weichen der Essigsäure. An besonders hartnäckigen Stellen muß zu Bimsstein und verdünnter Flußsäure übergegangen werden. Harte und scharfe Werkzeuge sind meist zu entbehren. Bei Anwendung von Säuren ist größte Behutsamkeit geboten; die zu schonenden Stellen, vor allem die innere, bemalte Seite der Glasstücke, werden durch Überziehen mit Wachs geschützt. Nach Angabe älterer Meister erleichtert vorheriges Brennen die Arbeit, ein Verfahren, welches hier nur ganz vereinzelt, nach vorsichtigem Versuch mit wertlosen Bruchstücken, in Anwendung gekommen ist. Gründliche Abspülung muß jede nachträgliche Wirkung von Säureresten verhüten.

[10]) Bei dem Christus der im Diözesan-Museum stehenden Geißelung lagen die Konturen tiefer als die Glasoberfläche. Jedenfalls waren dieselben unter Mitnahme der obersten Glasschicht abgesprungen und sind nachträglich erneuert worden.

Gläser, welche infolge höherer Oxydation ihrer färbenden Metalle, des Eisens und des Mangans, ganz schwarz geworden sind und sich nicht aufhellen lassen, müssen selbstverständlich als unbrauchbar gegen passende Ersatzstücke ausgewechselt werden. Die Wahl der entsprechenden Farbengläser gelingt nicht immer beim ersten Versuch; um das alte Gepräge zu erhalten, muß man das Glas unter Zuhilfenahme von Flußsäure mit Sand- oder Bimsstein verarbeiten, wobei befriedigender Erfolg von dem künstlerischen Verständnis abhängig ist. Die Münchener Ministerien bestimmen bezüglich der Einschaltung neuer Teile folgendes: „Sind größere oder geringere Zutaten, Erneuerung verschwundener Teile oder Auswechselungen unabweisbar, so liegt es unter allen Umständen im Interesse sowohl der Kunstwissenschaft wie der mit der Denkmalpflege betrauten Bauverwaltung, vor allem auch der weiteren Kreise der Kunstfreunde, daß die erneuerten, ergänzten oder wiederhergestellten Teile genau gekennzeichnet und damit auch die Grenzen des Eingriffs festgelegt werden." Meines Erachtens genügt für uns bei unwesentlichen, kleineren Ergänzungen schon der Umstand, wenn man sie mit dem Diamant schneidet, so daß sie sich bei späteren Untersuchungen durch den glatten Glasschnitt von den gekröselten alten Glasstücken unterscheiden lassen. Bei wichtigen Teilen mag man kleine, nur in nächster Nähe erkennbare Zeichen oder Jahreszahlen anbringen. Nur im äußersten Notfall soll man Stücke ausschalten. Bei arg zersplitterten Köpfen, welche durch Notbleie bis zur Unkenntlichkeit entstellt würden, kann man sich erfolgreich helfen, indem man, wie bereits erwähnt, nach Abdämpfung blitzender Lichtkanten die Stücke zwischen zwei weiße Scheiben einbleit. Allzu stark angefressene, ausgelaugte Glasstücke werden, wenn nötig, beiderseits mit Glasfluß überzogen und gebrannt, um sie vor weiterem Verfall zu schützen. Die Empfehlung eines Meisters, alle Stücke ausnahmslos so zu behandeln, kann ich nicht anerkennen, da erstens dieses Verfahren bei harten Gläsern überflüssig ist, und es mir zweitens als ein zu schwerer, dabei unberechtigter Eingriff in das Wesen der alten Glasgemälde erscheint.

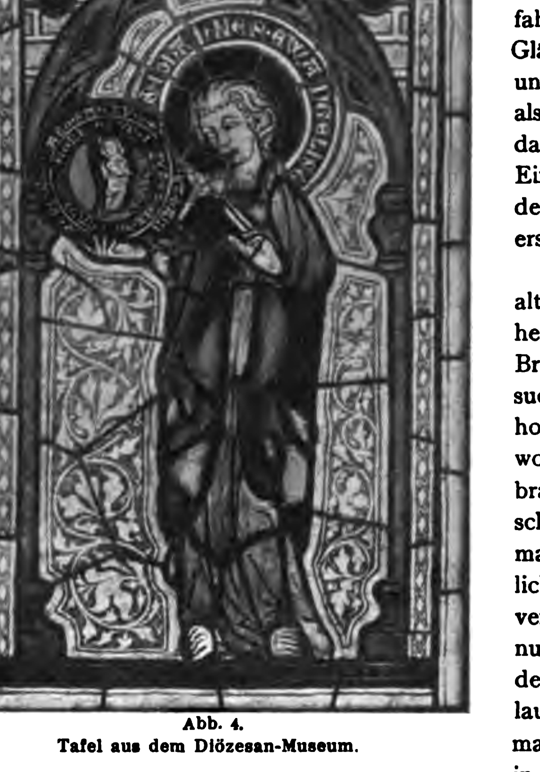


Abb. 4.
Tafel aus dem Diözesan-Museum.

Die Brennfähigkeit alter Gläser muß vorher mit wertlosen Bruchstücken versucht werden. Nachholen der Konturen, wozu sich das heutige braune Schwarzlot schlecht eignet, ist manchmal bedenklich; wo jene gänzlich verschwunden und nur noch die Spuren des einstigen Verlaufes erkennbar sind, mag man sie erneuern; in zweifelhaften Fällen, z. B. an spätgotischen Tafeln zu Rödersdorf fanden wir den Ausweg, die Konturen auf weißes Glas einzubrennen, die alten Stücke damit zu hinterlegen und sie zusammen einzubleien. Nochmaliges Brennen der alten Teile würde in diesem Falle das Ganze zerstört haben. Andererseits wird nach Brennen der alten Stücke der Verlauf verschwundener Konturen deutlich sichtbar.

Die neue Verbleiung muß natürlich die gleiche Rutenbreite aufweisen. Notbleie dürfen nach dem Vorbild der alten schmäler gemacht werden. Nur die Knotenpunkte der Bleie

werden verlötet; dies entspricht in der Regel dem früheren Zustande, dann aber erleichtert das Unterlassen gänzlicher Verzinnung die Vornahme etwaiger kleiner Ausbesserungen. Das zum Löten notwendige Einölen bringt infolge der Ausbreitung des Öles über das Glas die Patina scheinbar zum Schwinden; die Felder erhalten ein unangenehm frisches, nüchternes Aussehen, ein Mangel, der durch Abwaschen mit Spiritus oder Benzin leicht zu heben ist.

Diese Grundsätze genügen zur Instandsetzung alter Glasgemälde; in unvorhergesehenen Einzelfällen mögen unwichtige Abweichungen notwendig erscheinen, welche alle aufzuzählen überflüssig sein dürfte. Der kundige Meister wird eben von Fall zu Fall urteilen und der ihm gestellten Aufgabe gerecht werden.

Noch einige andere Denkmäler sind in Limburg vorhanden. Im bischöflichen Diözesan-Museum stehen vier Tafeln des XIV. Jahrh., eine Geißelung, eine Kreuzigung, ein Wappenfeld mit dem Bilde eines Wickelkindes im Schilde, eine Tafel von seltener Farbenkraft, und die eigenartige Darstellung des h. Johannes (Abb. 4), welcher auf grün-weißer Scheibe das Bildnis des Fleisch gewordenen Wortes trägt. Ewangelista, die nämliche Schreibweise liest man, wenn ich mich recht erinnere, auf dem romanischen Glasgemälde zu Plattling in Niederbayern.

Ein Fenster der ehemaligen Franziskaner-, derzeitigen Stadtkirche vereinigt ursprünglich nicht zusammengehörige Tafeln, geschmackvolle Grisailmuster, eine Kreuzigung unter Baldachin, Engel und Heiligengestalten des XIV. Jahrh., in langgestreckten Medaillon-Umrahmungen, meist durch beigeschriebene Namen bezeichnet, zwei von ihnen auf Grisailgrund. Anmutige Bordüren verdienen Nachahmung; ein Wappen in Grau und Gold trägt die Jahreszahl 1739.

Über den Ursprung der Zeichnung des Fensters der St. Anna-Kirche hat sich bisher nichts feststellen lassen. Was das Verhältnis zwischen Zeichner und Glasmaler während der Frühzeit anbetrifft, darüber gedenke ich abweichend von den bisherigen landläufigen Anschauungen demnächst in dieser Zeitschrift zu berichten. Die vielumstrittene Vermutung, daß die Biblia pauperum und das Speculum humanae salvationis der Glasmalerei als Vorbilder gedient haben könnten, hat unlängst unanfechtbare Bestätigung gefunden durch die verdienstvolle Arbeit des Pfarrers Julius Lutz zu Mülhausen im Elsaß,[11]) die, im vorigen Heft dieser Zeitschrift, Sp. 253, besprochen, baldigst durch ein großes Bilderwerk vervollständigt werden soll.

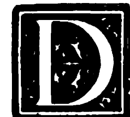
Durch Nebeneinanderstellung der Bilder einer aus Schlettstadt stammenden, einst dem dortigen Johanniterhause gehörigen Handschrift des Speculum humanae salvationis mit den Glasgemälden der alten Stephans-Kirche zu Mülhausen, Schöpfungen der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh., bringt Lutz den augenscheinlichen Nachweis engster Zusammengehörigkeit beider Bilderreihen; nur hat der Glasmaler es trefflich verstanden, sich durch ungleich tüchtigere Arbeit auszuzeichnen. Vielleicht gelingt es glücklicher Forschung einheimischer Kunstkenner, durch Vergleiche mit frühgotischer Buchmalerei für das Limburger Glasgemälde ähnliche Beziehungen zu entdecken.

Linnich. Heinrich Oidtmann.

[11]) Jules Lutz, »Les verrières de l'ancienne église Saint-Etienne à Mulhouse.« 1906.

Unsere Künstler und das öffentliche Leben.

IV.



Dringen wir tiefer in das die Kultur bestimmende Geistesleben der die Eycksche Zeit einleitenden Periode, dann zeigt sich, daß die rastlos Ringenden und zum höchsten Aufstrebenden mit einer fast unwiderstehlichen Macht zum Guten und Schönen hingezogen wurden. Und dieser Einblick läßt dazu deutlich erkennen, wie es gekommen ist, daß van Eyck seinen dargestellten Figuren und Handlungen landschaftliche Gründe gab, ihn zum Freilichtmaler und vollendeten Koloristen machten. Gedenken wir doch der Schilderungen in unserer reichen mittelhochdeutschen Poesie, dann erscheinen van Eyck und seine Gefolgschaft nur als unübertroffene Künstlerinterpreten dieser duftreichen, mildbeleuchteten Frühlingslandschaften. Die hierzu erforderliche Tonung: den Schmelz und die Klarheit wiederzugeben, mußte er aber die Mittel zurückgewinnen, über die — nach Mitteilung

der alten Klassiker — einstmals die Künstler verfügten.[85]) Da er diesen folgte, so gelang ihm der Vielen aus uns heute überraschende Wurf: er fand aufs Neue die Mittel, die ihn Gleiches zu schaffen befähigten, was durch die Pracht der äußeren Erscheinung und die Unvergänglichkeit der alten Malereien begeistert, so viele Autoren in Poesie und Prosa — sich selber unsterblichen Ruhm sichernd — gefeiert haben.

Die antike Schulung und Werkstatttradition reichte dann auch uns die Schlüssel, das bislang unerschlossen Gebliebene erneut zu erschließen! doch sei es hier nochmals ausgesprochen, daß die Frage nach der verloren gegangenen alten Ölmaltechnik trotz so zahlreicher Beiträge vieler alten Schriftsteller ein unlösbares Rätsel geblieben wäre, wenn nicht Plato und Aristoteles der Forschung den Schlußstein eingesetzt hätten. Was sie aber gesagt, ist so bedeutungsvoll, daß wir nicht anstehen, darin eine höhere Fügung zu erkennen, die auch Alexander von Humboldt in dem Worte bestätigt:[86]) „Es liegt nicht in der Bestimmung des menschlichen Geschlechts, eine Verfinsterung zu erleiden, die gleichmäßig das ganze Geschlecht ergriffe. Ein erhaltendes Prinzip nährt den ewigen Lebensprozeß. . . .“

Wenn nun Goethe meint, um den Dichter zu verstehen, müsse man in Dichters Lande gehen, so mag es nicht unangebracht erscheinen, um van Eyck und seine Gefolgschaft zu verstehen, sich in der ältern Dichter Werke umzusehen.

Es erübrigt uns dann noch der kurze Nachweis, wie und wodurch sich bei van Eyck und seinen Nachfolgern so schnell jene große koloristische Auffassung entwickeln konnte. — Wie in den älteren, den sogenannten klassischen Perioden die literarische Entwickelung der künstlerischen stets voraufgegangen ist, so zeigt sich ein gleiches Verhältnis auch wieder um die Zeit erneuten Kunsterblühens beim Ausgange des Mittelalters. — Da es sich hier um keine erschöpfende Untersuchung handelt, so mag ein einziges Beispiel als Nachweis genügen.

In Wolfram von Eschenbachs „Parzival“ naht unfern der Abendstunde, zu anbrechender Dämmerzeit der Held, der weise „Thor“, wie er wohl genannt worden, der Stadt Nantes, wo König Artus Tafelrunde hielt. Eingehend schildert der Dichter den Ankömmling wie die seine Annäherung begleitenden Umstände im III. Abschnitte: „Gurnemans“:[87])

(17) „Da ritt der Knapp allein voran
Auf einen nicht zu breiten Plan,
Von bunten Blumen überzogen.“

Mit Geist und Witz beschreibt dann Wolfram Roß und Reiter:

„. . . . .
Er wußte nichts von Kurtoisie:
Der Ungereiste weiß das nie.
Von Bast geflochten war sein Zaum,
Sein armes Rößlein trug ihn kaum,
(25) Strauchend tät es manchen Fall.
Auch war sein Sattel überall
Von neuem Leder unbeschlagen.
Von Härmelin und sammt'nen Kragen
Trug er kein zu schwer Gewicht;
Mantelsschnüre braucht er nicht:
(145) Für Sukni und für Sürkot
Hat er nur sein Gabilot.
Der nie der reinsten Zucht vergaß,
Sein Vater einst geschmückter saß
(5) Auf dem Teppich dort vor Kanvoleis:
Dem machte Furcht nie kalt noch heiß.
Einem Ritter, der da kam geritten,
Bot er Gruß nach seinen Sitten:
Gott wahr euch, riet die Mutter mir.“
(10) Gott lohne, Junker, euch und ihr,“
Sprach Artuseus Basensohn,
Den erzogen Utepandragon;
. . . . . .
(15) Es war Ither von Gahevieß,
Den man den roten Ritter hieß.“

So schlicht und einfach die Szene auch an sich ist, wenigstens zu sein scheint, eben so trefflich ist die von dem Dichter erstrebte Wirkung, der sich mit dieser anspruchlosen

[85]) Dazu sehe man, was ich in den »Studien zur Geschichte der Ölfarbentechnik« (Düsseldorf 1895) in Text und Anmerkungen von S. 212—215 gesagt habe. — Ferner mag man in meinen 1899 erschienenen »Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei«, die sich von S. 62 bis 85 hinziehenden Nachweise lesen. — Hier dürfte besonders die auf S. 78 begonnene Beschreibung eines Zeuxis'schen Bildes durch Lucian interessieren. Nicht minder wertvoll für die Erscheinung der alt-griechischen Meisterwerke der Malerei möchten die Mitteilungen sein, welche sich hier unter der Anhangstelle bei „h“ von S. 260 bis 268 vorfinden. — Bezeichnend für die Materialfrage der Alten ist in hohem Grade ein Vergleich des Dionysios von Halikarnassos, den man mit noch weiteren diesbezüglichen Ergänzungen in meiner Schrift: »Zur Ölmaltechnik der Alten« (Düsseldorf, 1902) S. 86 u. w. antreffen wird.

[86]) »Kosmos« (Stuttgart und Tübingen, 1847) Bd. II, S. 268.

[87]) »Parzival und Titurel.« Rittergedichte von Wolfram von Eschenbach. Übersetzt und erläutert von Dr. Karl Simrock (Stuttgart, 1861) Bd. I.

Darstellung in die Reihe der größten Koloristen stellt. — Ein beruhigender satter Dämmerton lagert mildleuchtend auf dem blumigen Plane, den die nicht ferne sich erhebende Stadt im Schmucke ihrer Türme und zinnengekrönten Mauern abschließt. Es ist die Stunde, welche die Natur erhabener gestaltet, da sie ihr Größe leiht, und bei Belassung der kleinsten Details alles Kleinliche schwinden macht; es ist die Stunde, in der die Schönheiten der Silhouettenbildung hervortreten und ein jegliches in die Gesamthaltung einbezogen wird, wodurch jene den Beschauer so mächtig ergreifende Einheit im Bilde, die sogenannte dekorative Wirkung erzielt wird. — In dieser großgestalteten Natur erblicken wir unsere Helden. Des „preiswerten Knaben" schier elendiges Gewaffen und des Rößleins trauriger Aufputz erscheinen in diesem verklärenden Golddämmertone nicht mehr arm, sondern schlicht; dies ist dichterisch wie malerisch ein gleich feiner Trick, da nur in dieser übergüldeten Armut längerwährender Grußestausch mit dem fast feuerfarb'nen Ritter glaubhaft wird. Denn:

„All seine Rüstung war so rot,
Daß sie den Augen Röte bot.
Sein Roß war rot aber schnell.
Allrot war sein Gügerel,
Seine Kovertür von rotem Sammt,
Sein Schild ein Feuer rot entflammt,
Rot sein Korsett, laßt euch melden,
Und wohlgeschnitten an dem Helden,
Rot war sein Schaft, rot war sein Speer;
Rot auch hat auf sein Begehr
Sein Schwert der Schmied gerötet,
Doch die Schärfe nicht verlötet.
Der König von Kukumerland
Rot von Gold in seiner Hand
Stand ein Becher reich geziert,
Den er der Tafelrund entführt.
Mit blanker Haut, mit rotem Haar
Zum Knappen sprach er, freundlich zwar:
Gesegnet sei usw. . . . . .
. . . ."

Daß diese, der künstlerischen Entwickelung vorangegangenen Dichtungen ein hervorragend malerisches Element in sich bergen, ist unleugbar. Dazu ist es in unserer gegenwärtigen Lage aber von besonderem Werte zu erfahren, daß man zu diesem spezifisch malerischen Elemente auf demselben Wege gelangt war, auf dem auch die Miniaturmalerei ihre neuen Formen und Stoffe erhalten hatte, wo sich, mit Lindemann zu sprechen, neben den zarten, treu gepflegten Duftblumen des heimischen Gartens auch Pflanzen mit grell gefärbter Blütenglut finden, die aus fremdem Boden verpflanzt zu sein scheinen. — Indem nun eine sorgfältig geführte Untersuchung die Fortführung aus dem Altertume ererbter Überlieferungen bestätigt, so wissen wir, was uns zu tun verbleibt. Den Forderungen der Alten zu entsprechen, werden wir daher einerseits mit den Gelehrtenkreisen, andererseits mit den Vertretern des Handwerks Fühlung zu nehmen und zu bewahren haben. Oder glaubt vielleicht noch jemand angesichts der bitteren Klagen, in die obengenannte Tagesblätter, Zeitschriften und in sonstiger Form erfolgte Publikationen übereinstimmend austönen, daß der Erfolg bei den Neueren sei?!

V.

In Erinnerung der Werke der alten Künstlerwerkstätte möchte es sich empfehlen, insbesondere zweien Punkten nähere Beachtung zu schenken. Es fällt nämlich zunächst die eminente Befähigung ins Auge, die jeweil benötigten Formen nach den Regeln eines feststehenden Kanons mit staunenswerter Sicherheit zu verwenden und zu vollenden; zu dieser Befähigung, welche sich auf hervorragendes, gelehrtes Wissen gründet, tritt jene, welche mehr auf Erfahrungssätzen fußt und den Traditionen der Werkstätte angehört, sie betrifft die nicht minder wichtige Gediegenheit der Ausführung, die in der Handlichkeit des Malmaterials, in der uneingeschränkten Verwendbarkeit desselben, in der Unveränderlichkeit der Töne und der unbegrenzten Dauer des Bildes besteht." — Dies sind Tatsachen! und diesen Forderungen haben auch wir zu genügen! denn sie sind in der Kunst der Alten zu Axiomen erhoben. — Und darum ist es ein Irrtum und zwar ein bedenklicher, schwerwiegender Irrtum, wenn v. Werner[38]) sagt: „wir können die einfache Frage: „was ist eine schöne Linie?" nicht auf mathematischer Grundlage beantworten, und an Stelle der Gesetze tritt bei uns das mehr oder weniger sichere oder irrende Gefühl. Wir stehen immer vor Fragen!" — Eine solche Sprache muß umsomehr überraschen, da es nicht an zahlreichen Arbeiten früherer und späterer Tage fehlt, die uns

[38]) »Rede bei der Preisverteilung in der Königlichen akademischen Hochschule der bildenden Künste am 18. Juli 1903« von A. v. Werner. (Otto v. Holten, Berlin C) S. 4.

über diese künstlerisch-mathematische Frage unterrichten. Nehmen wir aus vielen diesbezüglichen Schriften gar die eines Dilettanten. Friedrich Röber schreibt in seinen Beiträgen zur Erforschung der geometrischen Grundformen in den alten Tempeln Ägyptens und deren Beziehung zur alten Naturerkenntnis (Dresden, 1854) S. 5: „Es sind nicht mehr einzelne verstümmelte Berichte aus griechischen und römischen Schriftstellern über die alten Naturansichten, nicht mehr dunkle Pythagoräische Lehren und Andeutungen, in welchen Wahres vom Falschen nur schwer zu unterscheiden ist, oder naturphilosophische Aufstellungen einzelner griechischer Denker, mit denen wir es hier zu tun haben, sondern es tritt uns in Originaldenkmälern die Frucht der tiefsten Spekulationen vor Augen, und die lange verschleierte Wahrheit bricht sich Bahn.

Wir müssen erkennen, daß sich schon einmal im Wechsel der Jahrtausende, in grauer Vorzeit, der menschliche Geist bis zur Erkenntnis von ewigen Naturgesetzen erhob". . . . . ein Ausspruch, der uns lebhaft jene denkwürdige Stelle bei Aristoteles (Metaph. XII, 8 pag. 1074 Bekker) in die Erinnerung ruft, wo er von „den Trümmern einer früher einmal gefundenen und dann wieder verlorenen Weisheit" spricht. Wir erinnern hieran um so lieber, weil in den diesbezüglichen Betrachtungen des Stagiriten so recht das Wesen jenes Kunstkanons hervortritt, da er auch bei Durchforschung der Einzelheiten stets das Ganze umfaßt, so die Einheit in der Natur zu beweisen, und nicht bloß den inneren Zusammenhang in den sich äußernden Kräften, sondern auch in den organischen Gestalten. Denn „in ihr", sagt er mit sonderbarer Lebendigkeit des Ausdrucks, wie v. Humboldt (S. 14 des III. Bandes seines „Kosmos") hervorhebt, „ist nichts zusammenhanglos Eingeschobenes wie in einer schlechten Tragödie." Daher wird die Neuzeit, sagt Röber, nicht zu stolz auf jene alten Geschlechter herabsehen dürfen. Sich dann eingehend den Kunstgesetzen zuwendend, äußerst er sich über seine Untersuchungen dahin, daß es ihm gewiß geworden, daß schon das „alte Reich" im Besitze der Grundlehren jenes Gesetzes gewesen sei, das sich in Riesenschriftzügen in den geometrischen Konstruktionen der Tempel zurückfindet; damit reichen wir aber ins fünfte Jahrtausend vor Christus zurück. Es versteht sich von selbst, sagt Lauth[39]) in seinem Werke „aus Ägyptens Vorzeit", daß Menes, der Protomonarch, wie er ihn heißt, obgleich er die eigentliche Geschichte Ägyptens einleitet, doch nicht der Urheber jener hohen Zivilisation sein kann, die sich zugleich mit seiner Herrschaft einstellt. Ein vorderhand seinem Umfange nach nicht bestimmbarer Zeitraum der allmählichen Entwickelung in Anu (Heliopolis) muß ihm vorangegangen sein. In der Tat, fährt Lauth fort, belehren uns authentische Texte, daß die „Horusdiener" von Heliopolis bereits alle fundamentalen Erfindungen gemacht und geübt hatten. — Die näheren Begründungen wird man an angegebener Stelle finden, nur sei das kurz erwähnt, daß in prähistorischer Zeit in Anu die Existenz zweier Künste gewährleistet ist, die gerade für uns hier von eminenter Bedeutung sind: Architektur und Schrift.

Wohin aber führt uns diese Untersuchung? Sie führt uns zu aller Zeiten ewigem Rätsel, dorthin, wohin verstummend im Beginne der Zeiten die Väter wiesen: hin zum Urheber alles Seins, zu dem hin, den der erleuchtete Verfasser des Buches der Weisheit anredet: „O quam bonus, et suavis est Domine spiritus tuus in omnibus! (12, 1.) „Der du alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet hast" (11, 21). — Da nun alles göttlicher Ordnung ist, wie uns Schrift und Tradition lehren, so kann am wenigsten die Kunst, dieser Ausfluß göttlicher Güte, wie sie auch von Werner betrachtet, indem sie das Menschendasein zu veredeln und zur Erkenntnis des Höchsten zu führen die Bestimmung hat, dieser Gesetzlichkeit entbehren.

Ist sie es doch, welche vornehmlich die Maßhaltung in der Anordnung des Darzustellenden begünstigt und damit jene Verhältnismäßigkeit im Bilde sichert, die der Wohlklang bedingt, und die gleichsam bei atmendem Leben jene Vollkommenheit zu erreichen ermöglicht, welche das Kunstwerk gar im höheren Sinne beseelt zu nennen gestattet.

Düsseldorf. Fr. G. Cremer.

---

[39]) »Eine übersichtliche Darstellung der ägyptischen Geschichte und Kultur von den ersten Anfängen bis auf Augustus.« Von Dr. F. J. Lauth, Prof. der Ägyptologie usw. usw. in München. (Berlin, 1881) S. 104 u. w.

Bücherschau.

Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrh. und der neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach bei Ueberlingen. Festschrift zum 80. Geburtstage Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs Friedrich von Baden. Mit Unterstützung des Großherz. Min. der Justiz, des Kultus und Unterrichts von Prof. Dr. Karl Künstle. — Herder, Freiburg. (Preis Mk. 20.)

Wenn die Erforschung der frühmittelalterlichen Miniatur- und Wandmalereien Deutschlands in den beiden letzten Jahrzehnten am erfolgreichsten im Großherzogtum Baden gewesen ist, so hat das erhabene Fürstenpaar an seiner Spitze daran wesentlichen Anteil durch seine bekanntlich ganz außergewöhnliche Förderung nicht nur sämtlicher Kunstbestrebungen, sondern speziell gerade dieser Studien, mit denen Kraus den Anfang machte. Es war daher ein Akt der Dankbarkeit, die großen Feierlichkeiten in Karlsruhe auch durch eine Festschrift zu verherrlichen, welche zum erstenmal in zusammenfassender Weise das gewaltige Kunstschaffen auf der Reichenau behandelt, als dessen Frucht auch die erst 1904 zutage getretenen Wandgemälde in Goldbach erscheinen. — Das Entstehen des Klosters unter dem Abte Pirmin wurde durch die Gunst Karl Martells erleichtert, der Neubau des Münsters Mittelzell unter Hatto I. durch die Fürsorge Karls des Großen, die Kirche Oberzell durch Hatto III. gegen Schluß des Jahrhunderts gegründet, nachdem die Kirche Niederzell schon früher angelegt war. An der Hand der Grundrisse werden diese drei Kirchen analysiert mit dem Ergebnis älterer Datierung, als sie bisher angenommen wurde. Diese erstreckt sich auch auf die merkwürdigen Gemälde (Wunderzyklus) in der Kirche Oberzell, die hier in eingehender, durch Abbildungen belegter Beweisführung für den Schluß des IX. Jahrh., also für die karolingische Periode in Anspruch genommen werden. — Im Anschlusse an sie wird sehr ausgiebig, ebenfalls durch Abbildungen erläutert, die Reichenauer Miniaturmalerei geprüft, als deren glänzende, durch die Wandmalerei angeregte Erzeugnisse jetzt gegen 30 Handschriften aus der ottonischen Zeit aufgeführt werden: Kirchliche Vorlesebücher, Sakramentarien, Evangeliarien, Handschriften mit alttestamentlichen Texten. — An diese mit Klarheit und Wärme geführten überzeugenden Untersuchungen schließt sich die durch vier farbige Tafeln und zeichnerische wie photographische Wiedergaben illustrierte Beschreibung der Goldbacher Wandgemälde an (Heilung des Aussätzigen, Jüngling von Naim, Christus mit 2 Pharisäern, Sturm auf dem Meere, 2 Votivbilder), die durch Vergleichung mit den zum Teil auch abbildlich gezeigten Bildern aus Oberzell, ebenfalls noch der karolingischen Periode zugewiesen werden. — So besitzt mithin Baden in Oberzell und Goldbach den ältesten Schatz an Wandmalereien diesseits der Alpen; ihn gehoben, förmlich und feierlich in das richtige Licht gestellt zu haben, ist das Verdienst der vorliegenden musterhaften Monographie. Schnütgen.

Die Bibel in der Kunst (hier Bd. XVIII, Sp. 255 bereits angezeigt) liegt nunmehr durch Kirchheim in Mainz in einem gut verzierten Prachtband (Mk. 30) fertig vor. Sie umfaßt 97 tadellos ausgeführte Heliogravüren, von denen 64 das Alte Testament illustrieren, 33 das Neue, dem mithin nur ein Drittel entnommen ist. Schon diese Auswahl, noch mehr der Umstand, daß sie sich zumeist auf entlegene Szenen bezieht, die mehr die Künstler, als das Publikum verlocken, scheint anzudeuten, daß sie nicht mit dem gewöhnlichen Maßstab der Bibelillustration beurteilt sein will, daß vielmehr durchweg die Eigenart der Auffassung maßgebend war: das Packende der Komposition, die zeichnerische bezw. malerische Behandlung des biblischen Vorfalles, wie sie von den hervorragendsten Malern, namentlich des Auslandes, in unseren Tagen gepflegt werden. Wenn diese zumeist den biblischen Bericht (der hier textlich überall, gewissermaßen zur Kontrolle des Malers, beigefügt ist) offenbar recht wörtlich wiederzugeben bemüht sind, so erscheint das als Fehler nur in dem Falle, daß sie zu rein naturalisierenden, oder gar zu anstößigen Darstellungen gelangen. Letztere sind leider nicht ganz vermieden (Samson und Dalila), erstere mehrfach zu stark betont, so daß das religiöse Empfinden nicht hinreichend seine Rechnung findet. Damit soll nicht gesagt sein, daß es an innig und warm empfundenen Versinnbildungen fehlt; sie begegnen vielmehr des öfteren als der Ausdruck gläubiger, ja frommer Auffassung, so daß manche von ihnen als erbaulich bezeichnet werden dürfen. Dieses wäre wohl noch in größerem Umfange der Fall, wenn die deutschen Meister, die sich im ganzen konservativere Grundsätze bewahrt haben, nicht in dieser, zunächst doch für Deutschland bestimmten Publikation viel zu wenig berücksichtigt wären. — Dagegen darf nicht unerwähnt bleiben, daß die künstlerischen Gesichtspunkte: die Originalität der Erfindung, das Abgerundete der Gestaltung, die (namentlich bei den Engländern vorwiegende) Schönheit der Linienführung mannigfach stark sich geltend machen, so daß von diesem Standpunkte aus die Sammlung Anerkennung verdient, auch ernten wird in den Kreisen der die Erweiterung des biblischen Bilderkreises und den engeren Anschluß desselben an die orientalischen Eigentümlichkeiten und Gepflogenheiten gewiß nicht mit Unrecht erstrebenden Beurteiler. — In diesem Sinne mag das neue, aus mancherlei modernen Anschauungen und Bestrebungen herausgewachsene Werk sein Ziel nicht verfehlen, auf die Bibel hinzuweisen und deren stärkere Berücksichtigung in dem Kunstschaffen der Gegenwart zu betonen, die bereits gewonnene und die noch weiter zu begehrende. — Eine derartige Bilderbibel entsteht vollkommen nicht in einem Wurfe; der vorliegende hat ohne Zweifel das Verdienst, sie angeregt und zu ihr schätzenswerte Beiträge geliefert zu haben. Schnütgen.

Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters. Von Stephan Beissel S. J. Mit 91 Bildern (Ergänzungshefte zu den »Stimmen aus Maria-Laach«, 92 und 93.) Herder, Freiburg. (Preis Mk. 6,50.)

Die liturgischen Bücher, die ältesten und wichtigsten Denkmäler der Schrift und Malerei (in gewissem Sinn auch der Goldschmiedekunst), sind bisher in ihrem Zusammenhange noch nicht behandelt worden. Es bedarf dazu einer unsäglichen Menge von sehr mühsamen Detailuntersuchungen, natürlich der zahllosen, weithin verstreuten Originale. Über eine solche verfügt, dank einer durch zwei Jahrzehnte unermüdlich foitgeführten Prüfung und Registrierung, der Verfasser, der durch manche Spezialschriften, auch in dieser Zeitschrift, längst seine bezügliche Qualifikation nachgewiesen hat. Jetzt faßt er diese seine Forschungen in einer sehr knapp formulierten Schrift zusammen, die sich auf die Evangelienbücher bis zur Mitte des XI. Jahrh. beschränkt (der bald eine weitere über die Perikopen als wichtige Ergänzung folgen soll). — Nach einer Einleitung über die „Ehrung der Evangelienbücher bei Feier der Konzilien und im Leben der alten Christen“ wird das tausendfach verzweigte Thema, durch 91 zum Teil noch nicht veröffentlichte Schriftproben, Ziertitel und Bilder erläutert, in 15 Kapiteln abgehandelt, von denen die ersten sechs sich vornehmlich mit den griechischen und syrischen Evangeliarien beschäftigen, denen die lateinischen Evangelienbücher Italiens, die angelsächsischen und irischen, wie die der Franken und Westgoten folgen; sie erreichen ihren Höhepunkt in der „karolingischen Renaissance und deren Prachthandschriften“, deren Nachklang die „Evangeliare aus Tours und Nordfrankreich“. Was durch die „höfische Kunst des X. und XI Jahrh. in Deutschland“, was außerdem in dessen Norden und Süden bis ins XII. Jahrh. entstand, beschreiben die beiden folgenden Kapitel, um dem XV. Kapitel die Einbände als einen, nicht nur künstlerisch, überaus wichtigen Exkurs zu überlassen. — Die „Wertschätzung der Evangelienbücher“ erscheint als feierlicher Epilog, dem als Anhänge die „Vorreden“ und „Kapiteleinteilungen“ der Evangelien, die „Lebensskizzen der Evangelisten“ und namentlich die „in Evangelien dargestellten Szenen“ sich anschließen, zuletzt das ungemein brauchbare „Verzeichnis der Handschriften“, wie das Person- und Sachregister. — Wer je mit einer liturgischen Handschrift auch nur oberflächlich sich beschäftigte, hat die dringende Notwendigkeit eines Führers empfunden, der bis jetzt fehlte; wer in den soeben gebotenen einen Blick wirft, erkennt das Übermaß der Arbeit, aus dem er herausgewachsen ist, als das Ergebnis vielfältiger Reisen, tausendfältiger Notizen und Vergleiche, die der Zusammenstellung in der Klosterzelle bedurften. Jetzt liegt sie vor als ein zuverlässiges Fundament für die Ikonographie und Miniaturmalerei des Orients und Occidents, deren Zusammenhang hier wesentlich geklärt ist. — Gratias maximas! und Vivat sequens! lautet unsere Schlußparole. Schnütgen.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. 9. Band. Schwind. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen. Herausgegeben von Otto Weigmann. Stuttgart. Deutsche Verlags-Anstalt. Preis geb. Mk. 15.—.

Daß die Aufnahme der Maler des XIX. Jahrh. in die „Klassiker der Kunst“ mit Moritz von Schwind beginnt, hat seinen guten Grund: Als der poesiereichste und gemütvollste, dazu fruchtbarste und mannigfaltigste Schilderer deutschen Lebens in Geschichte und Sage, in Handel und Wandel hat er eine Popularität erlangt, die im Zusammenhange mit der Feier seines hundertsten Geburtstags (21. Januar 1904) wieder überwältigend in die Erscheinung trat. Da er erst am 8. Februar 1871 starb, so hat bis an die Schwelle vom Umschwung auf diesem Gebiete seine Darstellungsart herangereicht. Obwohl auch diese von den schüchternen Versuchen des Jünglings bis zu den ausgereiften Schöpfungen des Greises nicht ohne Wandlungen geblieben ist, so ist das Gesamtbild doch durchaus harmonisch. Deswegen ist auch eine Wiedergabe seiner sämtlichen Bilder überaus willkommen: der Wand- und Tafelgemälde, der Zeichnungen und Skizzen bezw. der Kartons. Jetzt waren dieselben hinsichtlich ihrer Verbreitungszonen noch zu überschauen, jetzt auch noch mancherlei Notizen zu gewinnen bezüglich der Ursprungszeit, die, bei der mangelhaften Geschäftlichkeit mancher Künstler, oft schnell ins Unbestimmte, Unbestimmbare sich verliert. Und gerade der Einblick in den Entwicklungsgang der meisten Künstler liefert den Schlüssel für die Beurteilung ihrer Eigenart und ihres Wertes. — Lückenlos ist hier das Entwicklungsbild geboten und als solches zumeist auch durch die Datierungen belegt. Obgleich jede Tafel eine erklärende Unterschrift (in 3 Sprachen) trägt, so wecken doch manche derselben wegen ihrer märchenhaften, oder eigenartig veranlaßten Darstellungen, das Bedürfnis nach Erläuterungen, die als 30 Seiten starker Anhang sehr willkommen sind. Sie sind von Dr. Otto Weigmann verfaßt, dem auch die mit Sachkenntnis und Wärme geschriebene illustrierte Einleitung zu danken ist. — Schwind hat eine Fruchtbarkeit fast ohne Gleichen betätigt auf dem religiösen wie auf dem profanen Gebiet, und auch auf letzterem ist alles dezent, trotz der Lebensfrische, so daß der Bilderschatz dieses deutschen Meisters in allen Kreisen herzliche Aufnahme verdient.

Die Klassiker der Kunst in Gesamt-Ausgaben (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt) haben bekanntlich auch eine Lieferungsausgabe. Von den 70 Heften, welche deren I. Serie (Raffael, Rembrandt, Tizian, Dürer, Rubens) bilden sollen, sind vor kurzem 47—52 erschienen, die von den bis 1560 durch Tizian ausgeführten Gemälden gute Abbildungen bieten. Da dieselben, chronologisch geordnet, nicht nur die bekannten, sondern auch die minder zugänglichen Werke des Malerfürsten wiedergeben, so läßt sich an ihnen die Entwickelung des glänzenden Koloristen leicht verfolgen, dessen Lebensbild in der umfänglichen, mit zahlreichen Illustrationen versehenen biographischen Einleitung von Oscar Fischel gegeben wird. — Da neben der pointierten Charakterisierung des Meisters eine geistvolle Beschreibung seiner einzelnen Schöpfungen hergeht mit allerlei lehrreichen Bemerkungen, so erscheint die Einleitung als ein vortrefflicher Kommentar zu dem Bilderschatz. S.

Die beiden Hauptlieferungswerke des Dreifarbendruckes im Seemannschen Kunstverlag: Die „Meister der Farbe" und „Die Galerien Europas" haben seit unserem letzten Referat so gute Fortschritte gemacht, daß von dem ersteren bereits der III. Jahrgang (24 Mk.) bis zum 8. Heft gediehen ist (25—32), das letztere von den 25 Heften (à 3 Mk.), die vorgesehen sind, schon 9 erreicht hat.

Die Meister der Farbe bewähren im III. Jahrgang ihre außerordentliche Mannigfaltigkeit hinsichtlich der in den verschiedenen Kulturländern Europas schaffenden Maler, nicht nur der hochberühmten, sondern auch der aufstrebenden, insoweit sie es zu großer Virtuosität in der Farbenstimmung, sei es der zarten, sei es namentlich der frappanten, gebracht haben. Da der Dreifarbendruck bei keiner Wiedergabe versagt, so bereitet die Durchsicht der einzelnen Tafeln, die teils willkürlich, teils systematisch, wie bei dem Münchener Heft (V), zusammengesetzt sind, jede von einer allgemein charakterisierenden und speziell beschreibenden Seite begleitet, einen hohen Genuß und eine vollkommene Orientierung über die gegenwärtige internationale Schaffensart, wie sie so leicht und sicher sonst kaum zu erlangen ist. — Die literarischen Beigaben, teils Abhandlungen, wie Osborns vortrefflicher Exkurs über Farbe und Linie, teils Kunstnachrichten haben durchweg auch einen ganz aktuellen Wert.

Die Galerien Europas treffen in den vorliegenden Heften eine vorzügliche Auswahl, indem sie nicht so sehr alte bekannte Werke aus den deutschen, holländischen, italienischen (auch französischen und englischen) Schulen des XVI. bis XVIII. Jahrh. wiedergeben, als vielmehr ganz hervorragende Gemälde minder berühmter Meister, bei denen zugleich die Verschiedenheit der Darstellungen: Religiöse Szenen, Porträts, Genrebilder, Stilleben, Landschaften, sehr angenehm berührt. Hier bewährt sich das Verfahren derart, daß sogar die Reproduktionen nach den bedeutendsten Schöpfungen Rembrandts, denen das VIII. Heft ausschließlich gewidmet ist, den höchsten Anforderungen vollauf genügen. — Jedem Hefte ist, außer dem Kommentar für jede einzelne Tafel, die eine und andere Abhandlung beigegeben, die sich vorwiegend auf einen bedeutenden Meister bezieht, wie Vermeer (von Cohen), Fragonard (von Graul), Dürer, (von Rèe), Correggio (von Knapp), Jan Steen (von Bode), Rembrandt und die Bühne (von Wustmann); daneben laufen Unterweisungen mehr allgemeiner Art wie: Holländisches Stilleben (von Philippi), Geschichte des niederländischen Sittenbildes von Glück). Also Anschauungs- und Erklärungsunterricht in der schönsten Verbindung!

Schnütgen.

Künstler-Monographien LXXXII. Peter Cornelius von Dr. Christian Eckert. Mit einem Porträt und 130 Abbildungen. Velhagen & Klasing, Bielefeld. (Preis 4 Mk.)

Das Lebensbild des großen Meisters, das so kurz hinter uns liegt und doch wenig Verständnis und Wertschätzung mehr findet, wird hier mit der Begeisterung jugendlicher Vorliebe, aber auch mit der Ruhe objektiver Beurteilung geschildert. — Der gottbegnadete, das Höchste erstrebende Künstler, der gottgesegnete, nach Vollkommenheit ringende Mensch tritt hier in der Entwickelung seines Wesens wie in der Geschlossenheit seines Schaffens als eine wahre Kraftnatur in die Erscheinung. Sehr sinnig werden die drei großen Phasen seiner langen künstlerischen Tätigkeit als Frühling, Sommer und Herbst bezeichnet, um namentlich durch die eigenartigen großen Zyklen näher charakterisiert zu werden. — Nachdem der Klassizismus der Jugendarbeiten überwunden war, machte zunächst Dürer seinen Einfluß geltend, dann die italienische Renaissance, die den Übergang bildete zu der ganz selbständigen Art. Die bald der Antike, bald dem Mittelalter, bald der Neuzeit, aber immer aktuell entlehnten Stoffe, stets untermischt mit religiösen Thematen, erscheinen hier in großartigen Auffassungen und nicht minder gewaltigen Darstellungen, denen durch die Schönheit der Linien und durch die Wucht der Kompositionen Unsterblichkeit gesichert ist als monumentalen Schöpfungen ersten Ranges. — Diese an der Hand zahlreicher Abbildungen in edler Sprache der Gegenwart wieder vorgeführt zu haben, ist das Verdienst der höchst anregenden Schrift.

Schnütgen.

Kühlens Kunstverlag bietet pro 1907 1. den Abreißkalender für die katholische Familie zu 50 Pf., 2. den Wand- und Blockkalender für das katholische Haus: 60 Pf. Ersterer hat als Rückwandverzierung das Gnadenbild der Mutter vom guten Rat und in dem Block die mannigfachsten liturgischen Angaben, die sich auf die Feste des römischen Missale, die Kirchenfarben, Ablässe usw. beziehen. — Letzterer zeigt zwischen den einzelnen Monatstagen ein Engelbild mit dem Spruchband: „Gott zum Gruß", in dem Block für jeden Tag den Festen sich anpassende Erwägungen zumeist in dichterischer Form. — Inhalt und Ausstattung machen die weiteste Verbreitung wünschenswert. D

„Benzigers Marien-Kalender" für 1907 und der „Einsiedler-Kalender" desselben Verlages (à 50 Pf. bezw. 40 Pf.) haben den engeren Schweizer Rahmen, in den die früheren Jahrgänge zumeist gefaßt waren, diesmal etwas erweitert; nicht zu ihrem Nachteil. Die farbigen Titelbilder der Himmelskönigin (von Janssens) und Maria hilf (von v. Oer) sind recht gut; auch die übrigen recht zahlreichen Abbildungen, die geistliche und weltliche Szenen, Porträts wie Baudenkmäler als Textillustrationen wiedergeben, sind durchweg ganz befriedigende Leistungen.

Dr. Jarisch' Volkskalender für das Jahr 1907. Herausgegeben von Dr. Karl Landsteiner (Wien, Norbertusverlag, 60 Heller) sucht seine Stärke weniger in den Abbildungen, als in den Abhandlungen. An ihnen ist der Herausgeber zumeist beteiligt durch „die Reise ins Paradies", d. h. an die italienische Riviera, durch „Ein Teufel in Menschengestalt" und durch „Die Weltrundschau", die 72 Seiten umfaßt und mit großem Geschick gemacht ist. Obwohl mehr auf österreichische Verhältnisse zugeschnitten, verdient der Kalender überall gute Aufnahme. D.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben 1. Dezember 1906.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

— · —

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN

XIX. JAHRG. — · — HEFT 10.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1906.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG

Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. ADOLF BERTRAM von HILDESHEIM.

Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Landgerichts-Präsident KARL REICHENSPERGER (KOBLENZ).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).

Abhandlungen.

Die Paramente im Schatz der Schwestern U. L. Frau zu Namur.

(Mit 6 Abbildungen.)

In dem durch seine kostbaren Goldschmiedearbeiten berühmten, in der Hauptsache aus dem Kloster Oignies bei Dinant stammenden Schatz der Schwestern U. L. Frau zu Namur befinden sich auch einige sehr interessante Paramente, zwei Mitren und ein Manipel. Alle drei entstammen der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. und sind allein schon darum aller Beachtung wert. Noch mehr aber ist das wegen ihrer Beschaffenheit der Fall, die sie zu den bemerkenswertesten unter den noch vorhandenen gleichartigen Paramenten des XIII. Jahrh. macht.

Von den Mitren muß eine als ein Unikum in ihrer Art bezeichnet werden. (Abb. 1.) Sie gehört zu den bemalten Mitren, deren sich außer ihr allerdings noch zwei andere aus dem Mittelalter erhalten haben, unterscheidet sich aber von diesen dadurch, daß der sog. Circulus samt dem Mittelbesatz des Titulus und den Randbesätzen der Schrägseiten aus bemalten Pergamentstreifen bestehen.[1]) Die Malereien sind auf Goldgrund ausgeführt.

Auf dem Circulus sind unter Segmentbogen die zwölf Apostel angebracht, sechs auf jeder Seite; alle sitzen. (Abb. 1.) In der Mitte der Vorderseite befinden sich die Apostelfürsten, St. Petrus zur Rechten und St. Paulus zur Linken, jener durch den Schlüssel, dieser durch das Schwert gekennzeichnet. Die übrigen Apostel entbehren der erklärenden Beigaben. Alle Figuren zeigen lebhaft bewegte Haltung und energischen Ausdruck. Die Zeichnung ist gut, im Kolorit herrschen ein kräftiges Rot und ein sattes, aber frisches Blau vor. Die Säulchen der Arkaden besitzen noch romanisierende Kapitäle. In den Bogenzwickeln baut sich über den Säulchen ein kleines Türmchen auf.

Der Besatz des Titulus ist vorn wie rückwärts mit je drei Rundmedaillons verziert. Dieselben enthalten auf der Vorderseite die Bilder Christi, Marias und eines heiligen Bischofs. Christus sitzt auf einem Thron, die Rechte zum Segen erhoben, in der Linken eine runde Scheibe, die wohl das Brot des Lebens bedeutet. Maria ist in halber Figur dargestellt und erscheint als Orans. Auch der Bischof ist als Halbbild wiedergegeben; er trägt in der Linken den Stab, auf dem Haupt die Mitra und macht mit der Rechten den Segensgestus. Auf der Rückseite sind die Medaillons mit einem Leopardenpaar, einem Greifen und der bekannten Darstellung des Löwenbändigers (Samson?) ausgefüllt. Die Zwickel zwischen den Kreisen weisen auf beiden Seiten romanisches Rankenwerk auf.

Dem Besatz der Schrägseiten sind rauten- und mandelförmige Edelsteine sowie Perlen aufgemalt. Die von dem Aurifrisium des Titulus, dem Circulus und dem Randbesatz begrenzten dreieckigen Felder der beiden Schilde sind mit weißer Seide überzogen. Sie sind ebenfalls bemalt. Auf der Vorderseite enthalten sie je einen thronenden Engel, der von einem Adler bezw. einem Löwen, den bekannten Evangelistensymbolen, begleitet ist, auf der Rückseite einen flammenden Stern (Sonne) und einen Halbmond.

Die nach unten zu sich erweiternden Behänge sind an der Innenseite mit Seide gefüttert, an der Außenseite aber mit bemaltem Pergament überzogen. Die Darstellungen bestehen auf dem einen Streifen aus männlichen, auf dem andern aus weiblichen Heiligen, die aber infolge des Mangels von Beischriften oder Attributen nicht näher bestimmbar sind. Die männlichen Heiligen gehören dem geistlichen Stande an. Im ganzen befinden sich auf jedem der Behänge fünf Heilige, sie stehen unter Arkaden, die von unten nach oben an Breite und Höhe abnehmen.

Die Mitra ist, wie oben gesagt wurde, ein Unikum.[2]) Die beiden anderen noch vor-

---

[1]) Die Photographien verdanke ich durch die liebenswürdige Vermittlung meines Ordensgenossen, des P. J. van de Walle der Güte der Schwestern U. L. Frau.

[2]) Nach Bock (›Geschichte der liturgischen Gewänder‹ II, 174) soll es auch zu Anagni eine Mitra

handenen mit Malereien geschmückten mittelalterlichen Mitren, von denen sich die eine im Cluny-Museum, die andere in der Stadtbibliothek zu Amiens befindet, sind ganz nach Art einer Tuschzeichnung in Schwarz bemalt. Sie waren allem Anschein nach zum Gebrauch bei Exequien, Anniversarien und ähnlichem bestimmt. Die Mitra im Cluny-Museum mag dem Beginn des XV. Jahrh. angehören und ist eine vorzügliche Arbeit. (Abb. 2.) Sie ist um den unteren Rand herum mit den Halbbildern der Apostel, auf den Schilden aber, denen der Mittelstreifen fehlt, mit den Darstellungen des Begräbnisses und der Auferstehung des Herrn versehen. Die Mitra in der Stadtbibliothek zu Amiens,[3]) welche aus der Ste. Chapelle zu Paris stammt, ist um fast ein Jahrhundert jünger und weit schlichter. Um den unteren Rand zieht sich eine Reihe derber Rosetten, den Schild füllen eine Kreuzigung und das Weltgericht. Die Behänge, die bei der Mitra des Cluny-Museums mit den Bildern Marias und des Donators verziert sind, enthalten bei der Mitra zu Amiens Maria bezw. den Engel der Verkündigung. Hier wie dort aber stehen die Figuren unter gotischen Architekturen. Vergleicht man die Zahl der noch vorhandenen bemalten Mitren aus dem Mittelalter mit derjenigen der überhaupt erhaltenen mittelalterlichen Mitren, so könnte es scheinen, als ob Mitren jener Art nicht allzuselten gewesen seien. Nichtsdestoweniger darf man wohl ohne Bedenken das Gegenteil annehmen. Es wird Zufall sein, daß von den bemalten Mitren aus dem Mittelalter verhältnismäßig so viele auf uns gekommen sind. In den Inventaren ist kaum jemals und nur ganz vereinzelt von ihnen die Rede. So heißt es in einem Inventar Karls des V. von Frankreich: Une mitre de taffetas ou de satin blancq paincte à l'un des lez de la Passion et à l'autre lez du Jugement.[4]) Eine andere wird in dem Schatzverzeichnis der Kapelle Philippis des Kühnen aus dem Jahre 1404 erwähnt: Une mitre de satin blanc paincturée de noir à ymaiges.[5]) Das Mittelalter war sehr weitherzig in bezug auf Ausstattung und Verzierung der Paramente und das dazu verwendete Material. Alles, was diesen Zwecken dienen konnte, wurde herangezogen. Wie die Mitra zu Namur zeigt, verschmähte man es nicht einmal, anstatt gewebter oder gestickter Borden Besätze aus bemaltem Pergament der Mitra aufzusetzen und selbst die Behänge mit einer mit Miniaturen geschmückten Auflage aus Pergament zu versehen. Die Mitra soll von dem berühmten Kardinalbischof von Frascati, Jakob von Vitry herrühren. Augustiner im Kloster Oignies bei Dinant, wurde er 1214 zum Bischof von Akkon gewählt und empfing 1216 durch Honorius III. die Bischofsweihe. 1225 resignierte er auf sein Bistum und kehrte nach Oignies zurück, begab sich aber, als 1227 sein Freund Kardinal Hugo von Ostia als Gregor IV. den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, nach Rom, wo er zum Kardinalbischof von Frascati ernannt wurde. Jakob von Vitry starb 1241 zu Rom, sein Leichnam aber wurde nach Oignies gebracht, um dort seine letzte Ruhestätte zu finden. Ausdrückliche geschichtliche Zeugnisse, welche die Mitra als von Jakob von Vitry herstammend bezeugen, liegen unseres Wissens nicht vor. Immerhin paßt dieselbe gut in die letzte Lebenszeit des Kardinals. Auch würde die Beziehung zu diesem es am einfachsten erklären, warum man die Mitra aufbewahrt hat. Außerdem ist zu beachten, daß das Augustinerpriorat zu Oignies erst 1187 gegründet wurde, seine Prälaten also schwerlich schon in der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. das Recht erhalten hatten, die Mitra zu tragen, wenn sie überhaupt jemals dasselbe besaßen. Aus dem Kloster selbst kann demnach die Mitra nicht stammen, ein Umstand, der ebenfalls der Annahme, welche sie von Jakob von Vitry herleitet, ersichtlich günstig ist. Ob sie, wenn von diesem herrührend, nach Oignies gekommen ist, als er aus Palästina zurückkehrte,[6]) oder erst nach seinem Tode, muß ganz dahin gestellt bleiben. Jedenfalls ist sie nicht orientalischen Ursprungs, vielmehr weist der Stil der Malereien, die sehr an die gleichzeitigen nordfranzösischen Miniaturen erinnern, am ehesten auf eine Werkstätte Nordfrankreichs hin.

Die zweite Mitra (Abb. 3) im Schatze der Schwestern U. L. Frau zu Namur ist aus weißer Seide angefertigt und mit Goldstickereien

geben, deren Besätze aus bemalten Pergamentstreifen bestehen. Diese Angabe ist jedoch durchaus irrig. Über die Mitren zu Anagni vgl. Jahrgang 1902 Sp. 10f. dieser Zeitschrift.

[3]) Abb. bei L. de Farcy, »La broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours«, suppl. pl. 158.

[4]) De Farcy, »La Broderie« p. 68.

[5]) Dehaisnes, »L'art dans la Flandre«, Doc. p. 834.

[6]) So de Farcy, »La Broderie« p. 67.

reich ausgestattet. Sie ist leider sehr schlecht erhalten. Ein Aurifrisium auf dem Titulus fehlt bei ihr, ein Cirkulus war zwar ursprünglich, wie ein Vergleich mit anderen Mitren derselben Familie bekundet, vorhanden, ist aber im Lauf der Zeit abhanden gekommen. Als Einfassung der Schrägseiten dient ein schmales im Grätenstich eingesticktes Goldstreifchen.

Die Darstellungen, mit welchen die Mitra auf den beiden Schilden verziert ist, sind in Goldstickerei gearbeitet. Als Material ist ein sehr feiner Goldfaden zur Verwendung gekommen, dessen Lahn aus einem starkvergoldeten Silberriemchen besteht. Ausgeführt ist die Stickerei in einer bis ins späte Mittelalter sehr beliebten, im XI., XII. und XIII. Jahrh. fast ausschließlich gebräuchlichen Abhefttechnik, bei welcher der Abheftfaden und mit ihm der Goldfaden an den Abheftstellen tief in den Stoff hereingezogen wurde, eine Abheftweise nicht nur von großer Feinheit und vorzüglichster Wirkung, sondern auch von ungemeiner Solidität, da einem Abschleißen des Abheftfadens durch das Einziehen desselben vorgebeugt war.[7]) — Was den Gegenstand der Darstellungen anlangt, mit denen die Mitra verziert ist, so besteht derselbe auf einem der beiden Schilde aus dem Martyrium des hl. Thomas von Kanterbury. Welche Seite ursprünglich als Vorderseite und welche als Rückseite diente, ist nicht mehr festzustellen. Wohl sind die Behänge noch vorhanden, allein es ist unsicher, ob sie ehedem an eben der Seite angesetzt waren, an der sie sich jetzt finden. Denn daß die jetzige Befestigung nicht die ursprüngliche ist, beweist, abgesehen von dem Fehlen des einst vorhandenen Circulus allein schon die rohe Art, wie sie angeheftet sind. Der Heilige kniet vor einem auf Säulen ruhenden, mit gemusterter Decke versehenen Altar, auf dem ein Kelch und zwei Leuchter stehen. Eben empfängt er von einem mit Rüstung, Helm und Schild gewappneten Ritter, der sich in der Mitte zweier anderer ihr Schwert erhebenden Rittern dasteht, den Todesstreich. Über dem Martyrer erscheint in der Wolke die segnende Rechte Gottes. Die Ecken hinter dem Altar und den Rittern sind mit einer romanisch stilisierten Staude ausgefüllt. Die Inschrift *S̃CS THOMAS*, welche über die Szene des Martyriums angebracht ist, läßt keinen Zweifel an dem Gegenstand der Darstellung.



Abb. 1.

Die andere Seite zeigt das Martyrium des hl. Laurentius. Der Heilige liegt lang ausgestreckt auf einem Rost, unter dem Flammen emporzüngeln. Zwei Henker, der eine zu Häupten, der andere zu Füßen des Glaubenszeugen, drücken diesen mit einer langschaftigen, zweizinkigen Gabel auf das Marterbett nieder, während sie in der anderen Hand so etwas wie einen zweispitzigen Haken halten. Über der Szene erscheint wieder um die Rechte Gottes, diesmal begleitet von der Inschrift *S̃CS LAURENTIUS.* Auch die Behänge und der Zwickel, welche die beiden Schilde oben verbinden, sind mit Goldstickereien versehen. Auf den Zwickeln sind kleine Halbmöndchen nach Weise eines Streumusters angebracht, auf den Behängen aber, die von schmalen Goldbördchen eingefaßt sind und sich auch bei dieser Mitra nach oben zu ver-

[7]) Stickereien in dieser Technik ausgeführt, die man den versenkten Abheftstich nennen könnte, ähneln oft so sehr in Weberei ausgeführten Goldstoffen, daß man es leicht begreift, weshalb sie von minder Kundigen als Goldwebereien angesehen und ausgegeben werden. Den Verfasser des Katalogs der mittelalterlichen Gegenstände des Herzoglichen Museums zu Braunschweig haben dagegen die tiefeingezogenen Abheftstiche verführt, die in dieser Weise ausgeführten Stickereien des Mantels Ottos IV. als Cantillenstickerei auszugeben (S. 2), wovon allerdings allein schon die äußerste Feinheit der Goldfäden hätte abhalten müssen. Im Interesse der Solidität sowohl wie der Schönheit der Goldstickereien ist es zu bedauern, daß jene Abhefttechnik heute fast ganz außer Übung ist. Es wäre sehr zu wünschen, daß sie wieder mehr zur Anwendung käme. Allerdings erheischt eine exakte, saubere Ausführung des versenkten Abheftstiches etwas mehr als gewöhnliche Übung, indessen setzt ja zuletzt in der Kunst alle Vollendung ein gutes Stück Übung voraus.

schmalern, haben in der unteren Hälfte eine Königsfigur und darüber eine Frauengestalt Platz gefunden, vielleicht Darstellungen der Besteller und Stifter der Mitra; die obere ist mit Ranken und Halbmöndchen bestickt.

Was dieser Mitra ein über das Gewöhnliche hinausgehendes Interesse verleiht, ist abgesehen von ihrer Beschaffenheit und ihrer Form, welch letztere noch durchaus den frühesten Typus der über Stirn und Hinterhaupt aufsteigenden Mitren besitzt, vornehmlich der Umstand, daß sie in ihrer eigenartigen Ausstattung nicht vereinzelt dasteht. Es haben sich nämlich noch zwei andere gleichartige Mitren erhalten, welche so sehr mit ihr übereinstimmen, daß sie zweifelsohne der gleichen Werkstatt zugewiesen werden müssen. Die eine derselben findet sich jetzt im K. Bayerischen Nationalmuseum zu München, wohin sie aus dem Kloster Seligenthal bei Landshut kam. Sie ist leider nicht mehr vollständig, da nicht nur der Circulus bei ihr abhanden gekommen ist, sondern auch die Behänge verschwunden sind. Die zweite birgt der Schatz der Kathedrale von Sens. Sie kam 1884 aus dem Nachlaß der Grafen A. de Bastard in denselben zurück, nachdem sie ihm bereits vor der Revolution angehört hatte.



Abb. 2.

Die Seligenthaler Mitra ist bei von Hefner-Alteneck abgebildet.[8]) Auf der einen Seite sehen wir auch hier das Martyrium des hl. Thomas Becket (Abb. 4a). Es ist im wesentlichen die gleiche Darstellung, wie sie uns bei der Namurer Mitra begegnete: Der Heilige vor dem Altar, drei Ritter, einer mit erhobenem Schwert, der andere das Schwert in der linken gesenkt haltend, der dritte im Begriff, dem Bischof den Todesstreich zu geben, die Mitra des Bischofs am Boden, hinter den Rittern die stilisierten Staude, oben die aus den Wolken herunterragende Hand Gottes, die Inschrift, die Kostümierung der Ritter und des Heiligen, der auf Säulchen ruhende Altar. Daß es dabei im einzelnen an Verschiedenheiten nicht fehlt, kann keinen befremden, der mit der Weise, wie die mittelalterlichen Meister ihre Repliken machten, etwas näher bekannt ist. Sklavisch wiederholen war nicht deren Sache. Was sie schufen, waren freie Variationen desselben Motivs, derselben Darstellung. So hat es auch der Sticker gehalten, der die Namurer und die Münchener Mitra mit den Erzeugnissen seines Kunstfleißes schmückte.

Der zweite Schild der Münchener Mitra (Abb. 4b) weist statt des Martyriums des hl. Laurentius die Steinigung des Erzmartyrers Stephanus auf. Weicht sie sonach in bezug auf den Gegenstand der Darstellung dieser Seite von ihrem Namurer Gegenstück ab, so sind jedoch die Weise, der Stil und der Charakter der Darstellung hier wie dort völlig gleich. Die Steiniger sind in Tracht und Haltung ganz dieselbe Erscheinung wie die Henker bei dem Martyrium des hl. Laurentius, aber auch die Hand Gottes, die analoge Inschrift und das gleiche der Ausfüllung des leeren Raumes dienende stilisierte Pflanzenwerk fehlen nicht.

Den Abschluß der Schrägseiten bildet bei der Münchener Mitra gerade wie bei der Namurer ein schmales, grätenartiges, aus abgehefteten Goldfäden bestehendes Streifchen. Ebenso kommt jene mit dieser darin überein, daß die den Deckel bildende Klappe

[8]) Hefner-Alteneck, J. H., von, »Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des XVIII. Jahrh.« (Frankfurt 1881, Taf. 102).

zwischen den beiden Schilden mit aufgestickten goldenen Halbmöndchen bestreut ist.

Die Mitra im Schatz zu Sens hat wie die beiden anderen auf einem der Schilde die Darstellung des Martyriums des hl. Thomas von Kanterbury, auf dem zweiten wie die Münchener die der Steinigung des hl. Stephanus. Auch hier keine sklavischen Kopien. Von den drei Mördern des hl. Thomas hat der erste dem Heiligen den Todesstreich versetzt, der zweite hält das gezückte Schwert in die Höhe, der dritte zieht dasselbe aus der Scheide. Im übrigen ist die Szene nach Stil, Kompositon und Auffassung wesentlich dieselbe wie auf der Namurer und Münchener Mitra. Die Steinigung des hl. Stephanus ist eine vereinfachte Wiedergabe der gleichen Darstellung auf der Mitra zu München. Es sind von den fünf Figuren, welche hier dem Schild aufgesteckt sind, St. Stephanus, drei Steiniger und eine obrigkeitliche, auf einem Thron sitzende Person, nur drei kopiert, St. Stephanus und die beiden ersten Steiniger; die beiden anderen sind fortgelassen, dafür ist aber, um den Raum zu füllen, nicht bloß hinter St. Stephanus, sondern auch in der gegenüberliegenden Ecke ein stilisierten Baum angebracht.

Bei der Mitra im Domschatz zu Sens hat sich der Circulus, eine der bekannten Goldborden des XIII. Jahrh., noch erhalten. Dagegen sind die Behänge, welche vor der Revolution noch vorhanden waren, auch bei ihr gegenwärtig verschwunden. Sie waren einer Beschreibung aus dem XVIII. Jahrh. zufolge unten mit einer figürlichen Darstellung, darüber aber mit Lilien, Möndchen und Rankenwerk bestickt.[9]) Die Verbindungsstücke der Schilde sind mit Möndchen besät.

Die Beschreibung der Mitren dürfte in Verbindung mit den Abbildungen genügen, um zu beweisen, daß dieselben zweifellos aus einer

[9]) Chartraire, »Inventaire du Trésor de l'église primatiale de Sens« (Sens 1897) p. 49, wo sich auch eine skizzenhafte Abbildung der Mitra findet.

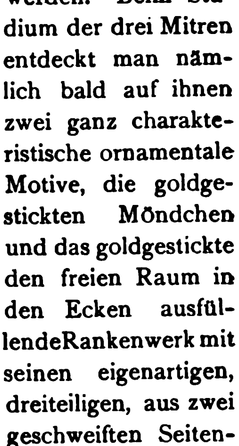


Abb. 3.

Werkstätte hervorgegangen sind. Die Übereinstimmung in den Darstellungen, die man den Schilden aufgestickt hat, und in dem übrigen Ornament ist bei allen Abweichungen im einzelnen so frappant, daß man notwendig eine gemeinsame Herkunft annehmen muß, und zwar scheint es, daß die Mitren nicht sowohl auf bestimmte Bestellungen, als vielmehr für den Handel hergestellt wurden, weil sich so die Wiederholung der gleichen Darstellungen und ornamentalen Motive auf ihnen am natürlichsten erklärt.

Übrigens gibt es noch eine Anzahl anderer Paramente aus dem Beginn des XIII. Jahrh., welche zur Familie der drei Mitren gehören und wenn nicht aus denselben Händen, so doch demselben Industriebezirke entstammen werden. Beim Studium der drei Mitren entdeckt man nämlich bald auf ihnen zwei ganz charakteristische ornamentale Motive, die goldgestickten Möndchen und das goldgestickte den freien Raum in den Ecken ausfüllende Rankenwerk mit seinen eigenartigen, dreiteiligen, aus zwei geschweiften Seitenlappen und einem runden oder birnförmigen mittleren Knauf bestehenden Blättern, in welche die Spitzen der Zweige auslaufen.[10]) Diese Möndchen wie das Blattwerk finden wir nun, und zwar in völlig gleicher Technik und auch mit gleichem Material ausgeführt, auf einer Anzahl anderer Paramente aus dem Ende des XII. und der ersten Hälfte des XIII. Jahrh. Wir werden daher schwerlich fehlgehen, wenn wir auch diese dem Industriebezirk zuweisen, aus dem die Mitren zu Namur, Sens und München hervorgegangen sind.

[10]) Bei den Miniaturen aus der Wende des XII. und der Frühe des XIII. Jahrh. kommt diese Art von lilienförmigen Blattwerks äußerst selten vor und auch dann immer bloß als ganz vereinzelte, mehr zufällige als beabsichtigte Erscheinung. Wohl fehlt es auf ihnen keineswegs an Rankenwerk, wie bekannt, namentlich nicht bei den Initialen aus jener Zeit, und diesem Rankenwerk mangelt ebensowenig mehr oder minder reich ausgebildetes Blattwerk, allein dessen Formen sind regelmäßig runder, voller und weit weniger geschweift.

Paramente, auf welchen Möndchen als Ornament verwendet erscheinen, sind die sogenannte Kasel des hl. Johannes Angeloptes in S. Urso zu Ravenna, eine Glockenkasel in S. Godehard zu Hildesheim, der Mantel Ottos IV. im Herzoglichen Museum zu Braunschweig,[11]) die sogenannte Mitra des hl. Thomas von Kanterbury in der Kathedrale zu Sens,[12]) ein ehedem im Besitz Bocks befindlicher, von diesem zu Palermo erworbener und in der Geschichte der liturgischen Gewänder Bd. I 3 Taf. II abgebildeter Zierbesatz, eine Mitra im Schatz der Kathedrale zu Anagni,[13]) die sogenannte Mitra des hl. Zeno in S. Zeno zu Verona,[14]) der Manipel des hl. Edmund von Kanterbury zu Pontigny,[15]) eine Goldstickerei zu Pontigny, welche die Gottesmutter unter einem Dreiblattbogen thronend, auf dem linken Arm das Jesuskind,[16]) in der Rechten eine Lilie haltend, darstellt, u. a. Paramente, die das vorhin beschriebene Ranken- und Blattwerk aufweisen, sind z. B. die letzterwähnte Stickerei zu Pontigny, der ebendaselbst befindliche Pontifikalschuh des hl. Edmund,[17]) ein Pontifikalschuh im Museum zu Lausanne,[18]) die zu den deutschen Reichskleinodien gehörenden kaiserlichen Handschuhe u. a.[19]) Auch die

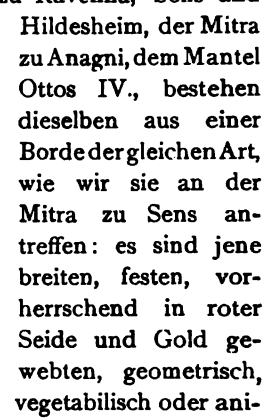
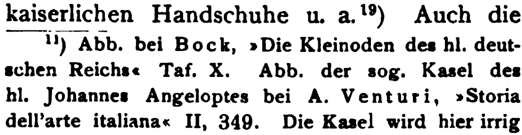


Abb. 4a.



Abb. 4b.



[11]) Abb. bei Bock, »Die Kleinoden des hl. deutschen Reichs« Taf. X. Abb. der sog. Kasel des hl. Johannes Angeloptes bei A. Venturi, »Storia dell'arte italiana« II, 349. Die Kasel wird hier irrig dem Ende des X. Jahrh. zugeschrieben.

[12]) Abb. bei de Farcy, »La broderie« Taf. 14.

[13]) Abb in dieser Zeischrift 1902, Sp. 11 n. 3.

[14]) Abb. bei Bock, »Geschichte der liturg. Gewänder« II, Taf. XXIV (doch mangelhaft).

[15]) Abb. bei de Farcy, a. a. O. Taf. 15.

[16]) Ebend. Taf. 14.

[17]) Ebend. Taf. 14.

[18]) Abb. bei Rohault de Fleury, »La messe« VIII. Taf. DCLXXVIII.

[19]) Bock, »Reichskleinodien« Taf. VIII.

mit der Hildesheimer in der Art der Ornamentation auffallend übereinstimmende Kasel des hl. Thomas von Kanterbury in der Kathedrale zu Sens darf hier hingerechnet werden. Die Technik, in welcher die Stickereien aller dieser Paramente ausgeführt sind, ist ganz dieselbe wie der der Mitren zu Namur, Sens und München. Da wo sich an den aufgeführten Gewändern noch die Besätze erhalten haben, z. B. bei den Kaseln zu Ravenna, Sens und Hildesheim, der Mitra zu Anagni, dem Mantel Ottos IV., bestehen dieselben aus einer Borde der gleichen Art, wie wir sie an der Mitra zu Sens antreffen: es sind jene breiten, festen, vorherrschend in roter Seide und Gold gewebten, geometrisch, vegetabilisch oder animalisch gemusterten Borden, welche man gemeinlich als palermitanisch zu bezeichnen pflegt.

Allein, wo haben wir die Heimat der Mitren zu Sens, München, Namur und der übrigen ihnen technisch und stilistisch so verwandten Gewänder zu suchen. Nimmt man die Sache nur oberflächlich, so könnte die Darstellung des Martertodes des hl. Thomas, die Tracht der Ritter, zumal der Helm, und die Musterung der Altardecke auf der Mitra zu Namur den Gedanken an englische Provenienz erwecken. Allein man darf nicht außer acht lassen, daß wenigstens die Mitren allem Anschein nach für den Handel gemacht worden sind und darum ebenso gut auch außer England entstanden sein können. Auch ist zu berücksichtigen, daß damals, als die Mitren entstanden, die Verehrung des Heiligen sich keineswegs mehr auf England beschränkte, sondern sich bereits mit ungeahnter Schnelligkeit im ganzen Abendland bis nach Italien herunter verbreitet hatte. Ähnlich enthält die Tracht der Ritter und die freilich stark

an das englische diaper work erinnernde Musterung der Altardecke nichts, was uns berechtigte, auf ein bestimmtes Herkommen zu schließen. Denn mit Rosetten gefüllte Rauten kommen auch anderswo vor und die Rüstung, zumal der Helm mit Nasenschirm, wie wir ihn bei den Rittern antreffen, war um 1200 allenthalben in Gebrauch, den Süden nicht ausgenommen.

Viel bedeutsamer sind für die Feststellung des Ursprungs der Mitren und der anderen Paramente die Möndchen und das vorhin besprochene Rankenwerk. Die Möndchen sind ein orientalisches, von den Sarazenen kommendes Motiv. Ob das auch von den Lilien, Löwen und Sternen gilt, die mehrfach zugleich mit ihnen vorkommen, wie z. B. auf dem Mantel Ottos IV., der Mitra zu Anagni, der Kasel zu Ravenna, muß dahingestellt bleiben. Die Rosettchen, die neben ihnen angewendet werden — man vergleiche z. B. die Mitra zu München, die Kasel in St. Godehard zu Hildesheim sind es kaum. Auch das Rankenwerk, das wir auf einer Anzahl von Paramenten der hier in Frage stehenden Gruppe antreffen, ist nicht orientalisch, sondern nordischen Ursprungs, eine Fortbildung oder besser eine Vereinfachung des der Kunst des Nordens seit der Karolingerzeit so geläufigen Rankenwerks. — Wir werden daher wohl nicht fehl gehen, wenn wir die Werkstätten, aus denen die Mitren und die anderen zu ihrer Familie gehörenden Gewänder hervorgingen, da suchen, wo sarazenische Kultur mit der nordischen zusammentraf, und die ornamentalen Motive der einen mit Motiven der anderen zu einem eigenartigen Ganzen sich verbanden, das zugleich den



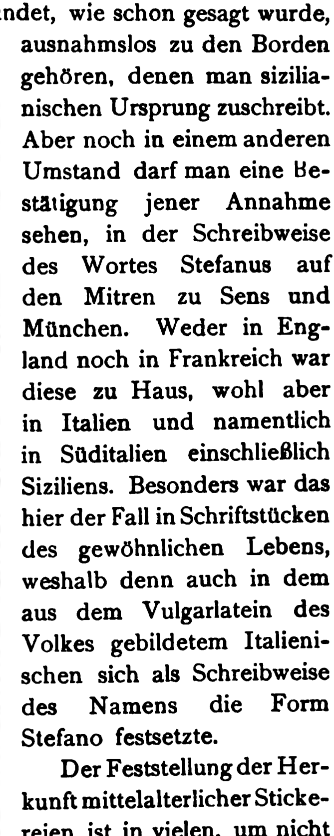


Abb. 5.

Stempel der sarazenischen Künstler und der von diesen aufgenommenen Ideen der Kunst des Nordens an sich trägt, — auf Sizilien. Dafür spricht auch, daß die Besätze, die man auf ihnen noch findet, wie schon gesagt wurde, ausnahmslos zu den Borden gehören, denen man sizilianischen Ursprung zuschreibt. Aber noch in einem anderen Umstand darf man eine Bestätigung jener Annahme sehen, in der Schreibweise des Wortes Stefanus auf den Mitren zu Sens und München. Weder in England noch in Frankreich war diese zu Haus, wohl aber in Italien und namentlich in Süditalien einschließlich Siziliens. Besonders war das hier der Fall in Schriftstücken des gewöhnlichen Lebens, weshalb denn auch in dem aus dem Vulgarlatein des Volkes gebildetem Italienischen sich als Schreibweise des Namens die Form Stefano festsetzte.

Der Feststellung der Herkunft mittelalterlicher Stickereien ist in vielen, um nicht zu sagen, den meisten Fällen eine schwierige Sache. Äußere Zeugnisse liegen verhältnismäßig nur selten darüber vor. Man ist daher fast immer auf etwaige charakteristische Eigentümlichkeiten der Stickereien angewiesen. Aber auch solche fehlen nur zu oft, wenigstens treten sie selten so ausgesprochen auf, daß man aus ihnen mit Sicherheit oder auch nur mit großer Wahrscheinlichkeit einen Schluß auf die Provenienz machen könnte. Für die Stickereien liegen die Dinge noch weit übler wie für die anderen Erzeugnisse mittelalterlicher Kunst. Einer der besten Kenner mittelalterlicher Stickereien ist Herr L. de Farcy, dessen Werk „La broderie de XI e siècle jusqu'à nos jours" unzweifelhaft für die Geschichte

der mittelalterlichen Stickerei von größter Bedeutung ist. De Farcy hat es versucht, die Stickereien, die er zur Abbildung bringt, wenigstens in allgemeiner Weise nach ihrer Herkunft zu charakterisieren. Indessen wird man schwerlich in allem einer Meinung mit ihm sein; er hat aber auch selbst sich veranlaßt gesehen, verschiedenen Stickereien in einer Tabelle des Supplements zu jenem Werke einen anderen Ursprung zuzuweisen, als er es in dem Hauptband getan hatte. In bezug auf die Feststellung der Herkunft der mittelalterlichen Stickereien bleibt noch viel zu schaffen übrig. Völlige Klarheit wird wohl kaum jemals zu erzielen sein. Leider bieten die in andern Punkten so wertvollen Inventare für diesen wenig Unterlage. Nur sehr selten finden sich in ihnen Vermerke über den Ursprung der Stickereien, die sie verzeichnen. Eines der ergiebigsten ist in dieser Hinsicht das Inventar von St. Peter zu Rom aus dem Jahre 1361.

Auch die zweite Mitra hat man mit Jakob von Vitry in Verbindung gebracht. Sie mag in der Tat ebenfalls von ihm herrühren. Für die Feststellung der Herkunft der Mitra ist das allerdings ohne Bedeutung.

Ein sehr interessantes Stück ist der im Besitz der Schwestern U. L. Frau befindliche Manipel. Die Reproduktion einer ihn sehr klar wiedergebenden Photographie (Abb. 5) überhebt uns der Notwendigkeit eines näheren Beschreibung der figürlichen Stickereien, mit denen er geschmückt ist, sowie der Architekturen, unter denen die Bilder angeordnet sind. Die dargestellten Heiligen sind die Apostel Bartholomäus, Johannes, Paulus, Andreas, Jakobus, Petrus, der hl. Dionysius und der hl. Thomas von Kanterbury, welch letzterer also auch auf dem Manipel auftritt. Die Mitte nimmt ein Kreuz ein, eine Seltenheit auf mittelalterlichen Manipeln. Ausgeführt sind die Stickereien ganz in Gold in der früher beschriebenen Abhefttechnik. Die Konturen und Falten sind durch einen dunkeln Seidenfaden hergestellt. Bei der Einfassung der Kasel der beiden Bischöfe wechselt die Richtung der Stiche, da zur deutlicheren Hervorhebung der Borde für diese statt der für die Kasel selbst gebrauchten senkrecht verlaufenden Fadenreihen schräg liegende angewendet sind. Der Grundstoff des Manipels besteht aus einer jetzt gelbbräunlichen Seide, die ursprünglich, wie es scheint, von roter Farbe gewesen sein dürfte. Seine Gesamtlänge beträgt 1,29 *m*, seine Breite 0,08 *m*. An den Enden war er ursprünglich wohl mit Fransen oder Glöckchen besetzt, wie solches bei den besseren gleichzeitigen Manipeln gewöhnlich war. Seine Entstehung dürfen wir nach der Art der Darstellungen und der Bildung der Architekturen wohl unbedenklich in das XIII. Jahrh. setzen, und zwar etwa in die Zeit, in der auch die bestickte Mitra im Schatz zu Namur entstand. Seine Herkunft müssen wir auf sich beruhen lassen; immerhin soll nicht unerwähnt bleiben, daß der Charakter, der Stil und die Technik der figürlichen Darstellungen, mit denen er geschmückt ist, durchaus der Behandlung des Figurenwerks auf den Mitren zu Namur, Sens und München und anderer zu deren Familie gehörigen Stickereien[20]) entspricht, und daß der Manipel daher wahrscheinlich auch zu dem Kreis dieser Mitren gehört und wie sie sizilianischen Ursprungs ist.

Luxemburg. Jos. Braun. S. J.

[20]) Man vgl. z. B. das Bild der Muttergottes auf der Stickerei zu Pontigny, die Bilder Christi und Maria auf dem Mantel Ottos IV., die figurlichen Darstellungen auf der Mitra zu Anagni u. a.

Kunstkritik.



Die Frage, ob die künstlerischen Produkte einschließlich der Musik einer objektiven Kritik unterworfen werden können, ist von Philosophen schon vielfach erörtert und verschieden beantwortet worden, je nachdem die Kritiker dem Idealismus (Hegel) oder dem Formalismus (Hanslick, Zimmermann) huldigten. Schriftsteller, z. B. Detmold, Fiedler, Leixner, Riegel, suchten Anleitung zur Kunstkritik zu geben; in der Neuzeit Karl Eugen Schmidt in Paris in dem Schriftchen: „Der perfekte Kunstkenner“, Berlin (1906). Schon die schelmische Vignette des Umschlags verrät, daß der Kritikaster im Innern sich herzlich freut, wenn es ihm gelingt, seine Zuhörer zu blenden. Diese Ten-

denz spricht sich auch in den Grundsätzen aus, welche im Büchlein enthalten sind. Es mögen einige angeführt werden:

Nicht an der Kunst selbst soll der Mensch Vergnügen haben, sondern nur an der Beurteilung derselben. Das Empfinden ist eine Dummheit. Empfinden kann selbst das Vieh, beurteilen nicht.

Wie es immer noch Leute gibt, die da meinen, wenn sie Worte hören, müsse sich dabei etwas denken lassen, so fehlt es auch nicht an solchen, die glauben, ein Kenner sei ein Mann, der etwas kenne, wisse, verstehe. Dieses nun ist ein großer Irrtum. Ganz im Gegenteil wird derjenige Kenner immer der tüchtigste sein, dessen Sinn am wenigsten mit dem Ballast des Wissens und Verstehens belastet ist. Nein, die wahre Kennerschaft besteht einzig im Besitze und Gebrauche gewisser Redensarten, als welche sozusagen das Rotwälsch, die Gaunersprache des Kenners ausmachen. Diese Redensarten muß man kennen, dann ist man ein Kenner.

Ein bei den Laien sehr verbreiteter Irrtum ist, daß sie meinen, es gebe etwas feststehend Schönes. In Wirklichkeit gibt es hier wie überall eine Mode, die sich beständig ändert. Was unsere Väter schön fanden, verlachen wir jetzt und was wir jetzt bewundern, werden unsere Kinder verspotten.

Eine allererste und oberste Regel des Kenners ist, daß er tadelt, was die Allgemeinheit lobt. Dieser Grundsatz ist so überaus wichtig, daß man ihn als das Alpha und Omega der Kennerfiebel bezeichnen kann. Der Kenner muß sich dadurch auszeichnen, daß er anders urteilt als der große Haufen. Es ist klar, daß man durch das Lob die Überlegenheit des Künstlers anerkennt, während der Tadel andeutet, daß der tadelnde Kenner dem getadelten Künstler überlegen ist.

Ein Kenner, welcher selber malt oder modelliert, ist gar kein Kenner mehr, sondern nur noch ein Dilettant. Das ist das schrecklichste, was es geben kann.

Kurz: die Kennerschaft besteht in weiter nichts als in der Anwendung gewisser Phrasen und Wörter.

Um diese Kunst zu erleichtern, werden im zweiten Teile des genannten Büchleins in alphabetischer Ordnung vielleicht mehr als 100 Schlagwörter, meistens in französischer Fassung, mitgeteilt und zur Anwendung empfohlen.

Kann es noch eine größere Verhöhnung des Publikums geben? Eine Widerlegung der aufgestellten Grundsätze wird kaum jemand versuchen, wenn er auch annimmt, daß der Verfasser aus Ernst und Überzeugung geschrieben hat.

Eine gesunde Kritik wird auch bei einem Kunstprodukt ähnlich wie bei einem Buche nach einem Inhalte suchen und darnach sein Urteil abgeben. Es ist frivol, zu sagen, alle Bilder taugen nichts, deren Inhalt man mit Worten wiedergeben könne. Sodann kommt bei jedem Kunstwerke auch die Form (Technik) in Betracht. In dieser Beziehung sind die Gesichtspunkte verschieden, je nachdem es sich um ein Gemälde oder eine plastische Gestalt oder um ein Musikstück handelt. Außer Inhalt und Form können bei jedem Gegenstande noch die Geschichte, der Stoff, der sittliche Charakter, der materielle und praktische Wert in Erörterung gezogen werden. Man sage also nicht, die Kunstkritik habe gar keinen objektiven Maßstab, sondern hänge nur von dem Geschmack des einzelnen ab.

München. Andreas Schmid.

Unsere Künstler und das öffentliche Leben.

V.



Nun sei noch in Kürze des weiteren Punktes gedacht, der die Gediegenheit des Werkes betrifft. Eigentlich ist diese Forderung im gewöhnlichen Leben eine so selbstverständliche, daß man durch deren Erwähnung fast anzustoßen befürchten müßte, wenn nicht die Mitteilungen in den eingangs angezogenen „Düsseldorfer Neuesten Nachrichten" hierzu nötigten.

Der Künstler wie der Erwerber werden wohl der gleichen Hoffnung leben, daß dem Bilde ungemessene Dauer beschieden sei, ersterer, weil er sein besseres Selbst gleichsam im Bilde geopfert hat und mit allen Fasern seines Herzens daran hängen wird — der andere, weil er seine Wünsche darin verwirk-

licht findet und seinen Nachkommen den gleichen Genuß bereiten möchte. Und daneben bleiben Verkauf und Erwerbung eine rein geschäftliche Angelegenheit, die sich von dem Kaufe oder der Anschaffung eines Geschmeides oder kostbaren Juwels in nichts unterscheidet: was der eine zu geben stillschweigend verspricht und der andere ganz selbstverständlich zu empfangen erwartet, sind hier: Haltbarkeit, Unveränderlichkeit der Farben auf dauerndem Grunde! kurz, volle Solidität des Werkes in des Wortes umfassendster Bedeutung. Diesen Forderungen zu genügen verlangt also einerseits die Ehre des Künstlers, andererseits das geistige und materielle Interesse, welches der Käufer in Acht genommen zu sehen erwarten darf!

Die Auffassung, daß die Haltbarkeit der Farben Ehrenpflicht des Malers sei, hatte auch Dürer, woran zu erinnern ich nicht unterlassen will, weil es Kreise gibt, die in der Beschränktheit ihrer Exklusivität künstlerische und kaufmännische Interessen zu verbinden für ausgeschlossen halten. Und in dem, was Dürer tat, folgte er den Alten, auf die er mit der größten Verehrung hinblickte,[40]) und die ihm Leitstern und Endziel in der Kunst waren und blieben! Unser Altmeister Albertus Durerus wußte recht wohl, was Plinius von Protogenes berichtet, wo er sagt: „Unter seinen Gemälden gebührt der Preis dem Jalysus, welcher sich zu Rom befindet und im Tempel des Friedens geweiht ist. — An dieser Malerei trug er zum Schutze gegen Beschädigung und Alter die Farbe vierfach auf, damit, wenn die obere verschwinde, die untere hervortrete . . .“. Hätte dies wiederholte Übermalen keinen anderen Zweck gehabt, als das Bild auch bei mechanisch erfolgendem Schleißen länger zu erhalten, dann stände Protogenes ja mit dem Anstreicher auf einer Stufe, der einen Hausgiebel mehrmals überstreicht. Hier aber bedeutet das Übermalen die Erzielung einer höheren Vollendung und es ist wichtig, daß uns gerade hierzu eine Parallelstelle von Dürers Hand erhalten geblieben ist, dessen Ölbilder eine eben so hohe Vollendung wie Erhaltung zeigen. Dürer, in der Ölfarbentechnik nicht übertroffen, läßt uns das Tun, das Verfahren des Protogenes in anderem Sinne verstehen, als dies Plinius oder dessen Berichterstatter zu erkennen geglaubt hat. Dürer schreibt nämlich unter dem 24. August 1508 an Jakob Heller: „. . . Die Flügel sind von außen mit Steinfarben ausgemalt, aber noch nicht gefirnißt und innen sind sie ganz untermalt, damit man darauf anfange, auszumalen . . .; auch ist es mit zwei gar guten Farben unterstrichen, daß ich daran anfange zu untermalen. Denn ich bin Willens, wenn ich Eure Meinung vernommen haben werde, etliche vier- bis fünf- und sechsmal zu untermalen, der Klarheit! und Dauerhaftigkeit! wegen . . .“

Und wiederum schreibt Dürer unter dem 26. August 1509: „. . . denn ich habe sie (die Tafel) mit großem Fleiß gemalt, wie ihr sehen werdet. Sie ist auch mit den besten Farben gemacht, die ich nur habe bekommen können. Sie ist mit gutem Ultramarin unter-, über- und aufgemalt, etwa fünf- oder sechsmal, und da sie schon fertig war, habe ich sie nachher noch zweifach übermalt, auf daß sie lange Zeit dauere. Ich weiß, wenn Ihr sie sauber haltet (das klingt nicht nach mechanischem Schleißen), daß sie fünfhundert Jahre sauber und frisch sein wird . . .“ [41])

Dürer sprach aus vollster Überzeugung, denn diese konnte er auf Grund wissenschaftlicher Erkenntnis und darauf gegründeter empirischer Versuche — (wie man diese in Proben und Gegenproben auch bei mir sehen kann) — gewonnen haben. Den Beweis der Wahrheit dafür erbringt er uns in seiner Anbetung der heil. drei Könige vom Jahre 1504 in der Tribuna der Uffizien zu Florenz!!! Dieses Bild — eines der innigsten, „liebenswürdigsten“ Gemälde des Meisters, voll „poetischer Züge“, mit schöner Landschaft und in warmer, harmonischer Farbe, wie wir bei

---

[40]) Im Jahre 1513 schreibt Dürer „über die große Kunst des Malens“ (Thaus. »Dürer«, S. 519) und erwähnt etliche berühmte Maler: Phidias, Apelles, Parrhasius usw., „deren einige ihre Kunst beschrieben und zumal kunstvoll angezeigt und klar an den Tag gebracht haben; doch sind ihre löblichen Bücher uns bisher verborgen und vielleicht gar verloren gegangen . . ., was da billig zu beklagen ist von einem jeglichen weisen Mann . . Ich habe oft Schmerzen, daß ich der vorgenannten Meister Kunstbücher beraubt sein muß; aber die Feinde der Kunst verachten diese Dinge.“

[41]) Man sehe Näheres bei Cremer »Studien zur Geschichte der Ölfarbentechnik« (Düsseldorf, 1895), S. 12 u. w.

Dr. Th. Gsell-Fels[42]), Seite 1167 lesen, erscheint nun nach vollen „vierhundert" Jahren wie eine der tadellosesten und schönsten Goldlack-Arbeiten der Japaner; es ist geradezu von staunenswerter Klarheit und von einer verblüffenden Erhaltung.

Zu den Aussprüchen eines Plinius und Dürer wollen wir auch noch die kurze Bemerkung eines unserer hervorragendsten Forscher fügen und damit gleichzeitig einer Ehrenpflicht genügen, welche die Kunstwelt und die Verehrer der Kunst Max von Pettenkofer schulden. In seiner die Welt überraschenden Publikation: „Über Ölfarbe und Konservierung der Gemälde-Galerien durch das Regenerations-Verfahren" (Braunschweig, Verlag von Friedrich Vieweg & Sohn, 1872) beginnt der Genannte den ersten Abschnitt mit den Worten: „Allgemein hört man die Klage, daß der Stoff, woraus der Maler seine Kunstwerke bildet, so vergänglicher Natur ist, daß ihm gegenüber der Bildhauer um den Marmor zu beneiden wäre, wodurch wohl Werke von Phidias, aber keines von Zeuxis und Apelles auf unsere Zeit gekommen.

Das ist allerdings eine Tatsache, aber keine, welche notwendig oder unvermeidlich erfolgen mußte. Gleichwie die meisten Kunstwerke des Altertums trotz ihres dauerhaften Materials doch völlig vernichtet und nur wenige erhalten worden sind, könnten Ölgemälde auf uns gekommen sein . . ., wenn man sie gehörig konserviert hätte. . Gewöhnlich glaubt man, die Unmöglichkeit, der Ölmalerei die Dauer des Marmors zu geben, sei naturnotwendig darin begründet, daß ein großer Teil der stofflichen Grundlage dieser Kunst aus dem Reiche der organischen Natur stamme, deren Erzeugnisse — wenn auch langsamer und schneller — zuletzt doch immer und unvermeidlich von Luft und Licht verzehrt werden.

Dem läßt sich entgegenhalten, daß wir die Bestandteile der Ölmalerei einzeln oft ziemlich unversehrt noch aus den ältesten Zeiten stammend vor uns haben. Die mit Cedernharz getränkten Baumwollgewebe der ägyptischen Mumien sind älter als die Marmorwerke des Phidias. Das Bernsteinharz und manchmal in ihm unversehrt eingeschlossene Insekten und Pflanzenteile sind sogar älter als jede Kunst des Menschen. Die ägyptischen Gräber zeigen uns ferner, daß auch viele Farben auf hölzernen Särgen und Papyrus dieselbe Dauer besitzen. Es handelt sich also gewiß nur darum, zu wissen, unter welchen Umständen Ölgemälde auf Leinwand oder Holz ausdauern, unter welchen sie zugrunde gehen . . .!"

Diese Worte v. Pettenkofers lauten tröstlicher als jener Schluß Prof. Ostwalds, wo er die chemisch-physikalische Seite sämtlicher Techniken behandelt und dann — die Flinte ins Korn werfend — zu dem Schlusse gelangt, daß die Pastellmalerei die einzig richtige sei. Eine solche Äußerung wollen noch dürfen wir unerwidert lassen, weil das unzeitige Verlassen der durch Jahrhunderte hin mit größtem Erfolge geübten Ölmaltechnik einer geistigen Bankerotterklärung wahrlich nur allzu ähnlich ist!

Da weiterhin der Bericht der „Düsseldorfer Neuesten Nachrichten" mit der wirklich traurigen Rundschau Ostwalds über die in öffentlichen Gebäuden und privaten Häusern ihrem Untergang entgegengehenden Bilder der allerneuesten Zeit eine Art Appell an die Künstler verbindet und an die Gewissenspflicht mahnt, gleich den alten flämischen Meistern wieder Werke für ein halbes Jahrtausend zu schaffen, so sind wir voll berechtigt, der „modernen Schulung" unsere ganze Aufmerksamkeit zu schenken! Es ist gar keine Entschuldigung, daß der sogenannte „moderne Künstler" nur auf die künstlerische Wirkung Bedacht nehme, denn der Käufer — sagt sehr richtig der Berichterstatter — denkt nicht an die rasche Vergänglichkeit des Werkes. Es fehlt demnach bei dieser neueren Schulung am Allernotwendigsten: an der Herzensbildung, die nur durch streng wissenschaftlichen, auf religiösem Boden beruhenden Unterricht erreicht wird.

Wohin ich mich nun immer wende, stets höre ich die Kunst etwas Göttliches nennen. Daher der Aufruf Senecas:[43]) „Laßt uns den Göttern folgen, soweit die menschliche Schwäche es gestattet"; (De beneficiis lib. I, 1, 9.) und die weitere Mahnung: „Soweit es möglich ist, bilde in dir die Gottheit nach" (De vita beata 16, 1,9.); und zum andern Male fragt er: „Was ist hochherrlich?" und antwortet darauf:

[42]) »Mayers Reisebücher« — „Ober-Italien" (Leipzig, 1875).

[43]) »Seneca-Album«. — „Weltfrohes und Weltfreies aus Senecas philosophischen Schriften" Von B. A. Betzinger. (Freiburg im Breisgau, 1899.)

„ein wohlgesinntes Herz!" (Naturalium quaestionum lib. III, 14.), denn „was hilft es, wenn etwas vor den Menschen verborgen ist? (Epist. 83,1) da du ein Gewissen hast!" (Fragm. 14). — So aber dachte nicht nur das heidnische Altertum, sondern auch die Vertreter der neuesten Zeit, soweit sie ein tiefkünstlerisches Empfinden beseelt, denken gleicherweise. Als Albumspende[44]) zum hundertundfünfzigsten Geburtstage Mozarts' erschien unter den Beiträgen der hervorragendsten Musiker und Schriftsteller: auch ein Wort Paul Lindaus, welches hier so recht an seinem Platze sein dürfte.

„Mozart ist für mich die lauterste Künstlerseele, der Inbegriff alles Lieben und Schönen in der Kunst. Durch sein ganzes Wesen und Wirken hallt ein Akkord von wundervollem Wohlklang. In diesem echten Kinde des Volks steckt eine angeborene Vornehmheit, vor der alles Gewöhnliche und Gemeine scheu zurückweichen. Wo er waltet, verflüchtigt sich das Häßliche, hellt sich das Trübe zu goldigem Sonnenschein. Kraft und Größe vereinigen sich in ihm mit Anmut und Bescheidenheit zu einem einzigen Bunde. Das wahrhaft Göttliche in ihm aber ist seine unvergängliche rührende Kindlichkeit. Er ist eines der Kinder, von denen Christus sagte, man solle ihnen nicht wehren, zu ihm zu kommen, — „denn solcher ist das Reich Gottes."

Die große Wichtigkeit der hier angeregten Frage nach der künstlerischen Schulung von sonst und jetzt mahnt uns dringlich, noch einmal zurückzuschauen; und sofort begegnen wir dem in der Folge so vielfach variierten Worte Senecas: „Niemand wird als Weiser geboren, er wird es erst . . . Was gibt es dabei zu verwundern, daß Hecken und Dornen nicht voll hangen von nützlicher Frucht? (De ira II, 10, 6.)[45]) Deutlicher und noch eindringlicher mahnt Dürer zum Lernen: hier freundlich unterweisend, dort derbe zurechtweisend. So beginnt er den ersten Entwurf zur Vorrede seines leider nicht zur Durchführung gekommenen großen encyklopädischen Werkes, welches alles dem Künstler Wissenswerte umfassen sollte, mit den Worten: „Durch Gottes Gnade und Hilfe zu Diensten allen Kleinen, die da gern lernen, denen sei hernach aufgetan alles dasjenige, was ich durch meine Übung erfahren habe als zum Malen dienend usw.". — Gegen Melanchthon äußerte er sich einst: „Ein ungelehrter Mensch gleiche einem ungeschliffenen Spiegel"; an anderer Stelle gedenkt er der Unwissenden: als in der Wildnis aufgegangener unbeschnittenen Bäume.

Eben die Schulfrage wird durch Dürer, den wir daher doppelt gerne als den Altmeister deutscher Kunst bezeichnen, in der besten Weise gelöst. Wir finden ihn in allen seinen Bestrebungen auf dem Wege der Alten, mag es sich um Erwerbung des rein Wissenschaftlichen oder des Handwerklichen in der Kunst handeln. Melanchthon, sagt Thausing (S. 500) hatte eine so hohe Meinung von Dürers Urteil, daß er dessen Aussprüche gerne zur Bekräftigung seiner eignen anführte; darum nannte er ihn „einen weisen Mann, an dem die künstlerische Begabung, so hervorragend sie auch war, noch das mindeste gewesen wäre" (ebend. S. 467). Von seiner künstlerischen Tätigkeit sagt dann Johannes Janssen[46]) bei gedrängter Besprechung der „Deutschen Malerei", wobei er Dürers Schaffen als Maler, Zeichner, Ätzer in Zinn und Eisen, Graveur, Bildhauer, Goldschmied und Buchdrucker gedacht und seine unverdrossene, erstaunliche Tätigkeit bewundert, daß er bei aller Detaillierung das weite Arbeitsfeld Dürers nur gestreift, und fügt deshalb wörtlich bei: „Es läßt sich kaum irgend ein Zweig der bildenden Künste nennen, auf den er nicht einen entschiedenen Einfluß ausgeübt hätte." Und das vermochte er nur infolge seiner tiefen, wissenschaftlichen Erkenntnis! (Schluß folgt.)

Düsseldorf. Franz Gerh. Cremer.

[44]) In der 1. Beilage des „Berl. Börsen-Courier" Nr. 86 vom Mittwoch, 21. Februar 1906.

[45]) Sagte doch auch schon Isokrates mit dringlicher Deutlichkeit: „. . . wir wissen, daß die Fortschritte in den Künsten und in allem andern nicht durch die bewirkt werden, welche bei dem Bestehenden bleiben, sondern durch die, welche sie verbessern und immer wieder etwas umzustürzen wagen, was noch nicht recht ist." (Evagoras 2.) Diese Anschauung verdeutlicht er ebendort noch in jenem weiteren Ausspruche: „Denn wir werden finden, daß die . . . hochgesinnten Männer . . . ., mehr um den Nachruhm, als um ihr Fortkommen sich bemühen, und alles tun, um ihr Andenken unsterblich zu hinterlassen." (Absch. 1.)

[46]) »Die allgemeinen Zustände des deutschen Volkes beim Ausgang des Mittelalters« (Freiburg im Breisgau, 1878.) Bd. I, S. 169.

Bücherschau.

Aus Kunst und Leben. Neue Folge. Von Dr. Paul Wilhelm von Keppler, Bischof von Rottenburg. Mit 6 Tafeln und 100 Abbildungen im Text. Herder in Freiburg 1906. (Pr. Mk. 5,40.)

Als Fortsetzung der hier vor Jahresfrist (Bd. XVIII, Sp. 273) besprochenen „Gesammelten Aufsätze und Reden" erscheint der vorliegende Band, der sechs kunstästhetische Abhandlungen bietet und eine mehr ethisch-ästhetische „Von der Freude." – Wichtige und schwierige Kunstfragen sind es, die hier zur Erörterung gelangen, zum Teil durch ihre Aktualität besonders ansprechend, sämtlich durch ihre inhaltlich wie formell glänzende Behandlung überaus anziehend. Durch die fesselnde Art der Schilderung, zumal von Kunstwerken, durch die geist- und gemütvolle Weise der Reflexion weiß der Verfasser den Leser, der von selbst sein Zuhörer wird, zu gewinnen, das ausgereifte maßvolle Urteil durch die edle Sprache auch dem Ohre als Wohlklang übermittelnd. — Zunächst erscheint „St. Thomas von Aquin in der mittelalterlichen Malerei" Italiens als der von der Vorsehung berufene Held im Geisterkampf gegen die arabische Philosophie. — Sodann verrät der „Freiburger Münsterturm" (der Liebling nicht nur des Verfassers), seine Tektonik, seine Technik, seine Poesie. — Darauf wird „Rubens als religiöser Maler" erprobt, weil er, trotz seiner vielfach derben (aber mehr sachlichen als persönlichen) Sinnlichkeit sich seiner religiösen Überzeugung und Empfindung voll bewußt bleibt, wenn es sich um eigentliche religiöse Schöpfungen handelt. — In viel höherem Maße gilt dieses von „Raffaels Madonnen", für welche die, nicht nur hier angebrachte, Unterscheidung zwischen liturgischer und devotioneller Bestimmung mit Recht betont wird. — „Die Wanderung durch Württembergs letzte Klosterbauten", glänzende Werke der Architektur, Plastik und Malerei, ist eine, wenn auch etwas verklausulierte, Apologie des Barock- und Rokokostils, wie sie, wenigstens im kunsthistorischen Sinn, kaum noch einem Widerspruch begegnen möchte. — Raffaels „Sposalizio" ist eine feinsinnige Vergleichung dieser jugendfrischen Perle mit derselben Darstellung seines Meisters Perugino. — Die reiche und gute, auch an ungewöhnlichen Bildern nicht arme Illustration dieser sechs Kunstaufsätze kommt dem Texte als Anschauungsmaterial vortrefflich zu Hülfe. — Dieses entbehrt aber auch selbst der letzte Aufsatz nicht: das hohe Lied „Von der Freude", welches so recht aus dem tiefen und reinen Gemütsquell des Verfassers hervorsprudelt und von allerlei älteren und neueren, man möchte sagen, visionären Darstellungen als Leitmotiven begleitet erscheint. — In unserer freudelüsternen, aber freudeleeren Zeit findet der sinnige, lyrisch gestimmte Verfasser die Freude in der Natur und Kunst, in der Bibel und Heiligenlegende, in der Erziehung und Seelsorge, allüberall. So wird ihm sein Hymnus zur Weihnachtsgabe. — Möge sie sich noch öfters wiederholen! Wie viele Kunstfragen harren noch der abgeklärten Beurteilung: die altdeutschen Meister, die altflandrischen Maler, die moderne Kunst!

Schnütgen.

Caeremoniale für Priester, Leviten, Ministranten und Sänger von Prälat Dr. Andreas Schmid. Mit 150 Abbildungen. Dritte vermehrte Auflage. Kempten, 1906, Verlag Kösel. (Preis Mk. 6.—, geb. Mk. 8.—.)

Die bei der Besprechung der II. Auflage (Bd. X, Sp. 191/192) angeregte Vermehrung des Textes und der Abbildungen ist in überfließender Weise besorgt, so daß aus dem Bändchen ein Band geworden ist. Den zahllosen Zitaten, die als Anmerkungen jedem einzelnen Kapitel angehängt sind. liegt die neueste Revision der Ritenkongregationsdekrete zugrunde; den Einschiebseln in den meisten Kapiteln und deren 230 Nummern entspricht die um das Anderthalbfache gewachsene Zahl der auf dem Kunstdruckpapier sehr gut wirkenden Illustrationen, die das Verständnis sehr erleichtern und von großem praktischen Nutzen sind. Daß sie zumeist Nachbildungen alter (noch nicht veröffentlichter) Kunstwerke sind, die in Kunsthandbüchern nicht leicht eine Stelle finden, erhöht ihren Wert und weckt den Wunsch, daß auch die neuen Entwürfe von früher mehr und mehr alten Originalen weichen möchten, denen auch größerer Einfluß auf die Gestaltung der Vignetten zu gönnen wäre — Nicht nur für den jüngeren Klerus ist dieses Handbuch ein ungemein brauchbarer, weil durchaus zuverlässiger und höchst ausgiebiger Ratgeber.

Schnütgen.

Die Liturgie der Kirche von P. Fern. Cabrol O. S. B. Autorisierte Übersetzung von Georg Pletl-Kösel in Kempten. 1906. (Preis 4 Mk.)

Aus der Fülle des Materials und dessen Beherrschung ist dieses Buch zusammengestellt, welches die Priester, aber auch die Laien einführen will in das Verständnis der Liturgie, ihrer wesentlich in den sechs ersten christlichen Jahrhunderten gewonnenen Ausgestaltung wie ihrer Bedeutung, und zwar an der Hand der Texte. — Auf 500 Seiten werden in 7 Teilen behandelt: 1. Die Begriffe und Bestandteile der Liturgie (Bibel, Psalmen, Antiphone usw.); 2. die liturgischen Versammlungen (die zuerst aus der Agape, dem Begräbnismahl, der Eucharistie als Meßopfer, der Vigil als dem Ausgangspunkte des ganzen kanonischen Offiziums bestanden, um vom IV. Jahrh. an getrennt zu werden); 3. die Gebete der Christen (deren Hauptformeln wie die liturgischen Bücher und ihre Entstehung); 4. die Heiligung der Zeit (Tag, Sonntag, Jahr); 5. der Kult Gottes und der Heiligen (Christus, Maria, die Martyrer usw.); 6. Heiligung der Orte und Elemente (Kirche, Friedhof usw.); 7. Heiligung des Lebens (durch die Sakramente und die sonstigen Gnadenmittel); den 8. Teil bildet das „Euchologium" (eine 140 Seiten umfassende Sammlung von Gebeten). — In der so reichhaltigen wie geschickten Auswahl des wissenschaftlich durchaus probehaltigen Materials liegt der Hauptvorzug dieses liturgischen Unterweisungsbuches, das als Erbauungs- und Belehrungsmittel, auch zur Aufklärung über manche kunstgeschichtliche Fragen, besonders der Frühzeit, aufs angelegentlichste empfohlen zu werden verdient.

D.

Mensa und Confessio. Studien über den Altar der altchristlichen Liturgie von Dr. Franz Wieland, Subregens in Dillingen. I. Der Altar der vorkonstantinischen Kirche. Lentner in München, 1906. (Preis 3 Mk.)

Unter den von Prof. Knöpfler patronisierten mannigfaltigen, mit Vorliebe die altchristliche Zeit berücksichtigenden „Veröffentlichungen aus dem Kirchenhistorischen Seminar München", nimmt diese Studie (II. Reihe Nr. 11) eine hervorragende Stelle ein, weil sie in eine dunkle Ecke durch gründliche Untersuchung viel Licht hineinträgt. — Trotz der vielfachen, gerade im letzten Jahrzehnt sehr zahlreichen Beschäftigungen mit altliturgischen Fragen war der Ursprung des Altars und seiner Gestalt in den drei ersten christlichen Jahrhunderten, noch in Dunkel gehüllt. Der Verfasser lüftet den Schleier durch folgende in edler Sprache klar formulierte Nachweise: 1. Weil den Christen bis zum Ende des II. Jahrh. für ihre eucharistische Feier das materielle Opfer und das Gotteshaus fehlten, so mußten sie sich auf den gewöhnlichen Tisch beschränken, unter Verzicht auf den liturgischen Altar. 2. Als aber das eucharistische Opfer, vom eigentlichen Liebesmahl getrennt, zur wirklichen Darbringung erhoben wurde in eigenen Versammlungsstätten, ward der Tisch ein liturgisches Gerät. 3. Obwohl schon vorher die Verstorbenen, namentlich in den Cömeterienkapellen, in die Eucharistiefeier hineingezogen wurden, so kam es doch vor Konstantin zu keinem Altargrab, zu keinem stabilen, also nicht auf die Zeit der liturgischen Feier beschränkten, Altar. — Dieser ist erst mit der Freigabe des christlichen Kultus und der Erbauung christlicher Tempel als der Mittelpunkt des Presbyteriums entstanden. — Aus dieser ganz knappen, für manche vielleicht sehr frappanten Inhaltsangabe ergeben sich Bedeutung und Reichtum des behandelten Stoffes, dessen durchsichtige Gliederung anschaulich und überzeugend wirkt (auch ohne daß Abbildungen von Agapenaltären und eucharistischen Tischen sie erläutern). — Viel mehr dürften solche für den II. Teil sich empfehlen, der die symbolische und formelle Bedeutung des um die Mitte des IV. Jahrh. begonnenen, bald zu großem Glanze gediehenen Altarbaues darstellen, soll und auf Grund des vorliegenden Teiles viel Neues erwarten läßt. G.

Herders Bilderatlas zur Kunstgeschichte. Zweiter (Schluß-) Teil: Neuzeit. 70 Tafeln mit 542 Bildern. Mit kurzer Übersicht über die Kunstgeschichte, ausführlichem Bilderverzeichnis und Register. Herder in Freiburg. (Preis Mk. 10.)

Dem hier (Bd. XVIII, Sp. 124) angezeigten, die (76) Tafeln für Altertum und Mittelalter umfassenden I. Teil ist der Schlußteil bald gefolgt, der außer 70 Tafeln Abbildungen von jedem Gegenstande des ganzen Werkes in deutscher und französischer Sprache eine sorgsame Beschreibung liefert nebst Angabe der Ursprungszeit, des Materials und des Aufnahmeverfahrens. Ihr geht auf 28 Querfolioseiten, ebenfalls in den beiden Sprachen, ein von Prill geschickt abgefaßter, weil trotz der Knappheit bestimmt formulierter Überblick über die ganze Kunstgeschichte vorauf, dessen Zeitgemäßheit schon aus dem Umstande sich ergibt, daß der Gotik vier Seiten gewidmet sind, der Renaissance zehn, dem XIX. Jahrh. sechs Seiten. Dieselben Gesichtspunkte haben obgewaltet bei der von Prof. Sauer besorgten Auswahl der Abbildungen, denen mit Recht nachgerühmt wird, daß hier auch manche erst in neuester Zeit in den Bereich der Kunststudien einbezogenen Denkmäler Berücksichtigung gefunden haben (wie die Mosaiken, Wandmalereien, Miniaturen usw., auch die germanischen Monumente, deren Kreis noch mehr, bis in Spanien, hätte erweitert werden können). — Die drei großen Gruppen beherrschen natürlich das Ganze und in bezug auf die Malerei möge die Bemerkung gestattet sein, daß Wandteppiche und Bodenbelag zu kurz gekommen sind. Freilich sprechen so mancherlei Rücksichten auf Raum und Verteilung mit, die auch für das Kunstgewerbe, besonders der Kleinkünste die Aufnahme erschweren; denn auch die Gesamtwirkung jeder einzelnen Tafel hat ihre Bedeutung. — Dem neuen Bilderatlas darf als einem durchaus zuverlässigen Hülfsmittel für den kunstgeschichtlichen Unterricht, dem öffentlichen wie dem privaten, alles Lob gespendet werden. Schnütgen.

Kurzer Abriß der Kunstgeschichte. III. Auflage. Bearbeitet von M. V. Neusel. Schwick in Innsbruck 1906. (Preis ?)

Was für diesen, von einer kenntnisreichen, geistvollen Klosterfrau namentlich für die weibliche Jugend verfassten vortrefflichen Abriß hier früher (Bd. XI, Sp. 29) an Ergänzungen gewünscht wurde, hat sich jetzt zum Teil eingestellt, wenn auch nicht in unmittelbarer Verbindung. Das dort begehrte Anschauungsmaterial liefert nämlich reichlichst der in dem vorhergehenden Referate angezeigte Herdersche Bilderatlas, auf dessen Tafeln der Abriß überall verweist. Hiermit, mit dem engeren Anschluß an den (gemäß der Vorrede) von der Verfasserin angeregten und beeinflußten Atlas war von selbst eine Umgestaltung des Buches gegeben, die den Wert desselben erheblich gesteigert hat, nicht nur wegen der vielfachen Zusätze, die zugleich den Leserkreis erweitern, sondern auch wegen der Rücksichtnahme auf die Forschungsergebnisse des letzten Jahrzehnts. Daß man dem handlichen Buche das Herauswachsen aus dem Unterrichte anmerkt, ist gewiß kein Nachteil; daß hierbei manche weitläufige, teilweise etwas zu detaillierte Beschreibungen hervorragender Gemälde usw. wie der Disputa von Raffael (durch Pastor), des Triumphes der Religion in den Künsten von Overbeck (durch Howitt) herübergenommen sind, paßt vielleicht nicht recht in den doch immerhin knappen Rahmen, der aber die stärkere Berücksichtigung des Kunstgewerbes nicht auszuschließen brauchte. Wie im Anschluß an die mit Recht ganz besonders betonte Wand- und Tafelmalerei, die Glas- und Nadelmalerei wie Teppichwirkerei mehr Beachtung verdient hätten, so würde auch aus dem großen, heutzutage überall in die Erscheinung tretenden Bereiche der angewandten Kunst noch manches hervorragende Werk und manche interessante Technik hier eine dankbare Stelle gefunden haben, zumal im Hinblick auf die weiblichen Interessen und Handfertigkeiten. S.

Handbuch der Kunstgeschichte. Sechste Auflage, mit 314 in den Text gedruckten Abbildungen, vollständig neu bearbeitet von **Hermann Ehrenberg**, Weber in Leipzig 1906 (Preis in Originalleinenband 6 Mk.)

Der „Katechismus" Bruno Buchers, aus dem dieses „Handbuch" jetzt hervorgegangen ist, hatte sich als Einführung in die Kunstgeschichte lange Zeit wohl bewährt, bedurfte aber einer totalen Umarbeitung, wenn er den Ansprüchen der Gegenwart genügen sollte. — Diese haben eine derartige Berücksichtigung erfahren, daß von den 512 Seiten (die der Kleinoktavband ohne das Register umfaßt), 100 Seiten dem XIX. Jahrh. gewidmet sind, von den 314 Illustrationen des Ganzen, 5 allein Klinger. Dagegen müssen die beiden vorhergehenden Jahrhunderte sich mit 50 Seiten begnügen, während die Renaissance mehr als das Vierfache beansprucht. Hieraus folgt, daß den jetzt maßgebenden Bedürfnissen des großen Publikums Rechnung getragen wird, welches namentlich über das Kunstschaffen des letzten Jahrhunderts und unserer Tage, sowie über die Renaissance in- und außerhalb Italiens aufgeklärt sein will. Diese sind nach dem knappen, aber treffenden Überblick über die Kunst Asiens und Ägyptens, sowie Europas im klassischen Altertum und Mittelalter, in einer schnell orientierenden Weise geboten. D.

Das Freiburger Münster. Beschrieben und kunstgeschichtlich gewürdigt von **Fritz Baumgarten**. Mit 9 Kunstbeil. und einem Grundriß des Münsters. Walter Seifert in Stuttgart. (Preis 75 Pf.)

Die Begeisterung für den wirklich einzigartigen, in seiner Gesamtheit unvergleichlichen Dom hat dem feinsinnigen Verfasser die Feder in die Hand gedrückt zu einer vorwiegend ästhetischen Beschreibung, die auf der genauesten Kenntnis des Bauwerks, seiner äußeren und inneren Ausstattung beruht. Die Beurteilung der merkwürdigen Struktur des herrlichen Turmes (der auf dem alten Kölner Domplan kurz vor der Mitte des XIV. Jahrh. widerklingt), wie die Prüfung seines bedeutungsvollen Figurenschmuckes sind entzückend, und eröffnen selbst dem Eingeweihten noch neue Blicke. — Auch das Innere des Langhauses wie des Chores erfahren eine sachverständige Beleuchtung, namentlich die Glasgemälde, die zur feierlichen Stimmung wesentlich beitragen, und der Hochaltar. — Geschickt ausgewählte, aparte Abbildungen erleichtern wesentlich das Verständnis für die spannende Darlegung, die sonst nicht der Vorzug zu sein pflegt von solchen, zumeist für den Fremden bestimmten Führern. G.

Handbuch der Kunstgeschichte von **Anton Springer. V. Das XIX. Jahrhundert.** Dritte Auflage, bearbeitet und ergänzt von **Max Osborn**. Mit 490 Abbildungen und 25 Farbendrucktafeln. — **E. A. Seemann** in Leipzig 1906. (Pr. in eleg. Leinenband 10 Mk.).

Der Schlußband der Kunstgeschichte Springers, deren neue Auflage in unserer Zeitschrift mit besonderem Interesse begleitet wurde, bot hinsichtlich seiner Bearbeitung und Ergänzung eigenartige Schwierigkeiten. Es bedurfte, da der letzte Band bereits 1884 erschienen war, nicht nur eines absolut neuen Teiles, sondern auch einer nicht unerheblichen Neubearbeitung des ihm unmittelbar vorhergehenden von Springer behandelten, der, trotz seines Weitblickes, von der Entwicklung der seinem Tode folgenden Kunstrichtung und ihrem nachträglichen Einfluß auf ihre Vorgängerin, bezw. deren Beurteilung keine Ahnung haben konnte. Es bedurfte mithin bei der Pietät, mit der Springer behandelt werden mußte und sollte, eines historisch durchaus geschulten und doch mit dem modernen Kunstschaffen ganz vertrauten Forschers, der die Gegensätze zu nivellieren verstand in feinsinniger Diagnose und in ausgleichender zugleich formvollendeter Reflexion. — Osborn (der „Die deutsche Kunst im XIX. Jahrh." bereits vor 5 Jahren als seine Domäne erwies), hat die schwierige Aufgabe in einer für ihn, wie für Springer gleich ehrenvollen Weise gelöst. Leicht hätte er, bei seiner stark ausgeprägten Vorliebe für die moderne Freilichtmalerei, mit dem, für die alten Meister und ihre Nachahmer in den drei ersten Vierteln des vorigen Jahrhunderts begeisterten Autor in einen Zwiespalt geraten können, der diesen Band weniger als ein Erntefeld denn als einen Kampfplatz hätte erscheinen lassen. Aber Geschick und Geist haben die Schwierigkeiten überwunden, indem einerseits der dritte und letzte Abschnitt von 1850 ab kassiert und durch zwei neue Abschnitte (1850—1870 und 1870—1900) ersetzt wurde, indem ferner die beiden ersten Abschnitte (bis 1850) mehrfache Verkürzungen erfuhren, denen Erweiterungen zu entsprechen hatten mit der Folge ihrer Einschaltung in den folgenden ganz selbständigen Abschnitt. — So gehört der Schlußband allerdings nur zum dritten Teile Springer an; den Übergang bildet das Einleitungskapitel des dritten Abschnittes Seite 117—121, welches das moderne Programm in geistvoller Weise darlegt, mit großer Bestimmtheit, und doch mit der Reserve, die den besonnenen, abwägenden Forscher kennzeichnet. — Ungemein umfassend ist das Material, das hier verarbeitet ist, bei dem Übermaß der Künstlernamen, aber trotzdem gewinnt man nicht den Eindruck des Wirrsals, sondern der Ordnung, da alle Kräfte, unter zusammenfassenden Gesichtspunkten, kapitelweise geordnet sind. — So liegt das **neue Handbuch**, dessen überaus reiche Illustration über jedes Lob erhaben ist, wieder vollständig vor. Die Palme, die ihm früher gebührte, ist ihm von neuem gesichert durch die Bearbeitung, in welche die berufensten Kräfte sich teilten. Schnütgen.

Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. Von **Max Schmid**, Aachen. **Zweiter Band.** Mit 376 Abbildungen im Text und 17 Farbendrucktafeln. E. A. Seemann in Leipzig, 1906. (Preis Mk. 11.)

Diese groß angelegte Schilderung der Kunst des XIX. Jahrh., deren I. Band hier vor nahezu zwei Jahren (Bd. XVII, Sp. 351/352) geprüft wurde, ist um den vorliegenden Band gewachsen (dem in Jahresfrist der III. als Schluß folgen soll). Er beginnt mit der Mitte des vorigen Jahrhunderts und führt bis zu den Keimen der modernen Richtung. Mit der vom Verfasser hoch eingeschätzten **französischen Kunst** unter dem zweiten Kaiserreich und

der Republik beginnt die Darlegung, die zunächst der Baukunst gilt, besonders der ganz von der Romantik beherrschten; auf die Malerei, vornehmlich die der Schule von Barbizon, fällt der Löwenanteil, und der Realismus, der aus ihr sich entwickelt, erfährt seine Würdigung hier, wie in der Plastik, die sich anschließt. — Kurz ist der Exkurs über die belgische Kunst seit 1848, aber nicht ohne Anerkennung, trotz der vorwiegend von Frankreich entlehnten Anregung. — Über 200 Seiten, fast die Hälfte des ganzen, sind der deutschen Kunst gewidmet, zunächst der Baukunst in Berlin, München, Dresden (Semper), Wien (Ferstel, Schmidt usw.), Stuttgart, Hannover, zuletzt wieder Berlin mit seinen vielen Kirchen, Staatsgebäuden, Geschäftshäusern. — Die Malerei steht im Vordergrunde: München, Berlin, Düsseldorf, ganz besonders Menzel und Feuerbach, die vom Verfasser nach allen Richtungen hin mit großer Vorliebe enthüllt werden, ohne daß natürlich die anderen Koryphäen, wie Lenbach, v. Gebhardt, Defregger, Makart usw. vernachlässigt werden, neben denen sogar die Karrikaturzeichner nicht unerwähnt bleiben. — In der Bildnerei kommen namentlich München, Berlin (Begas) und Wien zur Geltung. — Die englische Kunst seit 1850 bildet den Schluß, und in ihr erscheint als Reformator Ruskin, der sämtlichen drei Kunstzweigen die Wege bereiten half, zunächst der Baukunst, die an das nie ganz verlassene Mittelalter anknüpfte im Kirchenbau, aber auch sonst. Die Malerei, die eingehende Behandlung findet, wurde von der Prärafaeliten inauguriert, um sich nach allen Richtungen hin auch als Historien-, Porträt-, Genre- und Landschaftsmalerei glänzend zu entwickeln. Überall spricht der Verfasser an durch sein abgeklärtes, maßvolles Urteil, und auch in der Auswahl der überaus reichen, fast blendenden Bilder gewahrt man den richtigen Takt, der freilich S. 23 (Phryne vor den Richtern) im Stich gelassen hat. K.

Geschichts- und Kunstdenkmäler der Universität Greifswald. Zur 450jährigen Jubelfeier im Auftrage von Rektor und Senat herausgegeben von Dr. Victor Schultze, ord. Prof. der Theol. Mit 20 Lichtdrucktafeln, 1 Faksimile und vielen Abbildungen im Text. Abel in Greifswald, 1906. (Preis eleg. kartoniert 6 Mk.)

Ein trotz seiner Wohlfeilheit glänzendes Andenken an das Jubiläum der 1456 gegründeten pommerschen Universität, über deren wechselreiche Geschichte die Einleitung des Näheren berichtet. Daran schließen sich die Kommentare zu den 21 vortrefflichen Lichtdrucken in Folio, welche darstellen: I und II die Rubenow-Bildnisse, namentlich des um die Gründung hochverdienten Bürgermeisters; III das erste Blatt der Universitäts-Annalen; IV—IX das Universitätsgebäude und seine Vorgänger; X die vier, auch vorbildlich sehr merkwürdigen Szepter (von denen zwei dem Wesen nach der Gründungszeit als Geschenk des Herzogs angehören); XI den wappengestickten Sammtmantel des Rektors aus 1619; XII dessen Kette und Ring; XIII—XVII den kostbaren 1554 in Stettin gewirkten reich figurierten Croy-Teppich mit Luther als Prediger; XVIII die zum Teil noch gotischen Universitätssiegel; XIX den von der Stadt Wittenberg 1525 zur Vermählung gestifteten Lutherpokal; XX die Ruine des frühgotischen merkwürdigen Cisterzienserklosters Eldena. — Wenige Universitäten sind im Besitze von solchen mit ihrer Geschichte so eng verwachsenen Kostbarkeiten. Sie abbildlich mitgeteilt und in das richtige Licht gesetzt zu haben, ist das Verdienst dieser Festschrift. Schnütgen.

Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Stadt Mainz. I. Teil (Privatbesitz). Von Professor E. Neeb, Oberlehrer. Mit 5 Textbildern und 21 Tafeln. Verlag des Altertumsvereins (Mainz, 1905).

Der Stadt wie dem Kreise Mainz war es seither nicht beschieden, eine staatliche Inventarisation der Kunstdenkmäler zu erhalten. Um so freudiger ist es zu begrüßen, daß ein einzelner Gelehrter aus eigenem Antrieb zunächst nach einer Richtung diese empfindliche Lücke ausgeglichen hat. Prof. Neeb hat in dem oben genannten Werke alle architektonischen und plastischen Überreste zusammengestellt, die sich zu Mainz in und an Privatgebäuden finden. Der Verfasser ist dabei in der Weise vorgegangen, daß er die Straßen alphabetisch und in diesen die betreffenden Häuser nach Nummern vorführt. Es ist wohl bei diesem Verfahren seinem kunstgeübten Blicke nichts Wesentliches entgangen; ja, manches wurde geradezu erst durch Prof. Neeb der kunstgeschichtlichen Betrachtung erschlossen. Seine Aufgabe beschränkte er nicht darauf, das Augenfällige zu beschreiben, sondern er gab auch ausführliche geschichtliche Nachweise, in die er die Ergebnisse eigener archivalischer Forschung verflocht. Außerdem stattete Prof. Neeb seine Arbeit mit 5 Textillustrationen und 21 Tafeln aus; es darf bemerkt werden, daß diese Abbildungen ausnahmslos auf Aufnahmen zurückgehen, die Prof. Neeb selbst machte. Die an sich große Übersichtlichkeit des Werkes erhöht ein sorgfältiges Sachregister; es finden sich z. B. in letzterem die Stichworte: Decken, Erker, Fachwerkbauten, und es werden, was für unsere Zeitschrift in Betracht kommen dürfte, unter Plastik die Madonnen und Heiligenfiguren einzeln aufgezählt. Kunstwerke dieser Richtung besitzt Mainz mehr, als wohl in weiteren Kreisen bekannt ist. Als jüngst ein namhafter Kunsthistoriker unter der Führung von Prof. Neeb die Mainzer Barockmadonnen kennen lernte, konnte er seinem Staunen über diesen ungeahnten Reichtum nicht genug Ausdruck geben. Darum wird das Werk, das an die Zeit und die Arbeitskraft des Verfassers so große Anforderungen stellte, wertvolle Aufschlüsse und Anregungen bieten, mag es sich nun um ikonographische Fragen oder um Deckenschmuck, um Fassadenbildung oder Straßenbilder handeln. Jedenfalls gebührt Prof. Neeb für seine gewissenhafte und kenntnisreiche Arbeit, die nur bei großer Begeisterung für den Gegenstand zu Wege kommen konnte, rückhaltslose Anerkennung.

Mainz. Heinrich Schrohe.

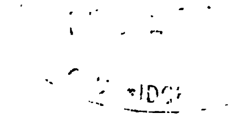
INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN.

DOMKAPITULAR IN KÖLN

XIX. JAHRG. — · — HEFT 11.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1906.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

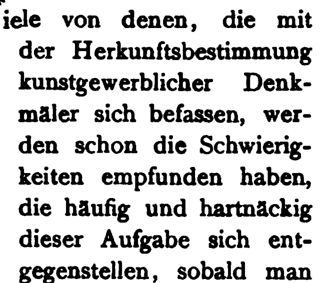
Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG
Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. ADOLF BERTRAM von HILDESHEIM.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Landgerichts-Präsident KARL REICHENSPERGER (KOBLENZ).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).

Abhandlungen.

Wiener Grubenschmelz des XIV. Jahrhunderts.

(Mit 6 Abbildungen.)



Viele von denen, die mit der Herkunftsbestimmung kunstgewerblicher Denkmäler sich befassen, werden schon die Schwierigkeiten empfunden haben, die häufig und hartnäckig dieser Aufgabe sich entgegenstellen, sobald man es mit frühgotischen Arbeiten aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. zu tun hat. Es ist damals die Herrschaft des französischen Stils im Kunstgewerbe, insbesondere in den figürlichen Darstellungen, eine so intensive und weitreichende gewesen, daß man oft genug darauf verzichten muß, allein aus stilistischen Merkmalen irgendwelche sicheren Anhaltspunkte zur engeren Ortsbestimmung zu gewinnen. Daß für ein so hochstehendes Meisterwerk der frühgotischen Goldschmiedekunst, wie den sogen. Osnabrücker Kaiserpokal, um nur ein Beispiel aus vielen herauszugreifen, bisher nicht einmal eine Vermutung über seine Heimat gewagt worden ist,[1]) obwohl doch dieses Stück in seinem Bilderschmuck und Schmelzwerk greifbare Kriterien genug zu bieten scheint, das ist ganz bezeichnend für die Dunkelheit, die noch über der Geschichte des Kunstgewerbes dieser Epoche lastet.

Diese Unsicherheit mag, als einen Beitrag zur Aufklärung, den nachfolgenden Versuch rechtfertigen, eine wenn auch kleine Gruppe frühgotischer Goldschmiedearbeiten nicht nur wegen ihrer engsten stilistischen Verwandtschaft untereinander, sondern auch auf Grund der ihnen gemeinsamen Technik des Grubenschmelzes zusammenzustellen und sie mit Hilfe einer urkundlichen Nachricht als die Erzeugnisse einer künstlerisch hervorragend leistungsfähigen Wiener Werkstatt festzulegen.

Es erscheint zunächst seltsam, die Heimat ungewöhnlich geschickt gearbeiteter Grubenschmelzwerke in einer Gegend zu suchen, die gerade für dieses Verfahren jeglicher Werkstattüberlieferung entbehrte.

Denn das steht wohl außer Zweifel: An der Herstellung des romanischen Kupferemails, wie es an der Maas und am Rhein, in Limoges und in Niedersachsen geschaffen worden ist, war die österreichische Goldschmiedekunst so gut wie gar nicht beteiligt. Daß die Klosterneuburger Chorherren vor dem Jahre 1181, also zur Zeit der höchsten Blüte der Schmelzkunst an der Maas und am Rhein, einen fremden Künstler aus dem fernen Verdun geholt haben, das braucht zwar gegen die Existenz eines gleichzeitigen Emailbetriebs in Wien noch gar nichts zu beweisen. Denn derselbe Meister Nicolaus von Verdun ist unmittelbar nach der Vollendung seines Klosterneuburger Hauptwerkes in Köln tätig gewesen, obwohl diese Stadt damals bereits seit zwei Künstlergenerationen der bedeutendste Sitz der Grubenschmelzarbeit in Deutschland war.

Entscheidend aber fällt zu Ungunsten einer österreichischen Schmelzindustrie in romanischer Zeit ins Gewicht, daß die Kirchenschätze des Landes nur solche Denkmäler dieser Kunst besitzen, die sich als auswärtige Erzeugnisse bekannter Gattungen erweisen lassen. Die landläufigen Arbeiten von Limoges finden sich unter anderem in den Kirchenschätzen von Prag, Klosterneuburg, St. Florian, St. Paul, Salzburg, Tepl, St. Wolfgang, Kremsmünster; vier Schmelzplatten einer Maaswerkstatt besitzt St. Stephan in Wien;[2]) die Hildesheimer Werkstatt ist in österreichischen Kirchen vertreten durch das Scheibenkreuz auf emailliertem Fuß zu Kremsmünster,[3]) durch einen Reliquienkasten im Stift Volau[4]) und durch eine Platte im Linzer Museum. Von nachweislich österreichischer Arbeit oder auch nur von unbestimmbarer Herkunft ist nicht ein Stück vorhanden.

Das läßt nur den Schluß zu, daß man in Österreich die romanische Schmelzkunst nicht geübt hat. Und trotzdem erwuchs in Wien aus einem vollkommen traditionslosen Boden

[1]) J. Lessing, »Gold und Silber«, S. 49. Falke und Frauberger, »Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters«, S. 134.

[2]) Abgeb. »Mitt. der Zentralkommission«, 1858. III. T. XII.

[3]) Abgeb. ebenda, 1861 VI. T. II.

[4]) Abgeb. ebenda, 1873 XVIII, S. 303, Fig. 5.

und zu einer Zeit, als die Grubenschmelztechnik in ihren alten Sitzen am Rhein und an der Maas bereits erloschen war, eine Reihe von Goldschmiedearbeiten, die zwar im Stil der Zeichnung und ihrem Maßstab den italienisch-französischen Tiefschnittschmelzen und den selteneren gotischen Grubenschmelzen dieser beiden Länder nahe stehen, in ihrer anachronistischen Technik aber unmittelbar an romanische Vorläufer sich anschließen.

Die Lösung dieses Rätsels liegt in dem urkundlich überlieferten Zusammenhang, der zwischen dem Klosterneuburger Emailaltar des Meisters Nicolaus von Verdun aus dem Jahr 1181 und dem Hauptstück unserer gotischen Gruppe besteht.

Dieses Hauptstück (Abb. 1) ist das durch mehrfache Veröffentlichungen bekannte Ciborium, das sich ebenfalls in Klosterneuburg bei Wien befindet.[5])

Es steht im Mittelpunkt der Gruppe schon deshalb, weil es die künstlerisch bedeutendste Leistung der ganzen Gattung ist. Sowohl der Reichtum an figürlichen Darstellungen — es sind 16 Bilder aus dem Leben Christi und außerdem noch 8 Figuren von Propheten auf den in die achtseitige Kuppa und den Deckel eingelassenen Schmelzplättchen angebracht — wie der klare, schlanke Aufbau, die vornehme Farbigkeit und die ganz tadellose Erhaltung stellen das Ciborium in die erste Reihe unter den Goldschmiedarbeiten des XIV. Jahrh. Es ist ferner das einzige Stück, über dessen Wiener Herkunft und Entstehungszeit uns eine deutliche Nachricht in der „kleinen Chronik von Klosterneuburg" [6]) überliefert ist, und das eben deshalb die Grundlage unserer Beweisführung bildet.

Die Chronik berichtet zum Jahr 1322 über den Brand der Stiftskirche, bei welchem der Verduner Emailaltar beschädigt und nur mit knapper Not errettet wurde. Die auf die Wiederherstellung des Altars und auf das Ciborium bezügliche Stelle hat den folgenden Wortlaut:

„Propst Stephan von Sierndorf [7]) schuef, das man die schön Taffel (des Meisters Nicolaus v. Verdun) gehn Wien füert undter die Goldtschmit, die verneuerten sie wider mit Goldt und machten das schöne Zibarn darauff und unser Frauen Bildt mitten darein in der Eeren."

Es ist nun die Frage, ob mit dem „schönen Zibarn" in der Tat das noch heute im Stift Klosterneuburg bewahrte Grubenschmelzciborium gemeint sein muß und nicht nur gemeint sein kann. Daß es der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. entstammt, ergibt sich ja ohne weiteres aus der Form, den frühgotischen Blattbildungen auf dem Fuß und am Schaft, und aus dem Stil der Bilder; das würde aber nicht mehr als die hohe Wahrscheinlichkeit der Identität erweisen.

Außer von Kondakow und Friedrich Schneider, die das Klosterneuburger Ciborium für italienische Arbeit erklärt haben, ist die Wiener Herkunft kaum bestritten worden. Aber einer glatten und entschiedenen Bejahung der Frage sind bisher die Worte der Chronik „Unser Frauen Bildt mitten darein in der Eeren" hinderlich gewesen. Denn die Wortstellung des Chronisten hat sowohl Drexler wie Camillo List verführt, diesen Zusatz auf das Ciborium zu beziehen, das aber eine Darstellung der Maria in der Ehren nirgends aufweist.[8])

Drexler [9]) meint, das Ciborium der Chronik wäre entweder ein Altarüberbau gewesen, von dem heute nichts mehr erhalten ist, oder es müßte ein Marienbild über dem Zinnenkranz im Deckelknauf des Grubenschmelzciboriums angebracht gewesen sein. Camillo List dagegen hilft sich aus der Verlegenheit, indem er zwar den Zusammenhang zwischen der Chronik und dem Grubenschmelzciborium gelten läßt, das „Bildt unserer Frauen" aber auf eine silberne Patene mit der Krönung

[5]) Zuerst beschrieben und abgebildet in den »Mitteilungen der Zentralkommission«, VI. T. VII. u. Fig. 14, 15; ferner ebend. 1873, XVIII. Fig. 12, 13, 14. Danach im Katalog der Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände im österr. Museum 1887, S. 39. Abgebildet, ohne im Text erwähnt zu werden, bei Luthmer, »Email«, Fig. 21. — Die erste photomechan. Wiedergabe bei List-Drexler, »Goldschmiedearbeiten im Stift Klosterneuburg«, Wien 1897, Taf. 6.

[6]) Zeibig, im »Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen«, VII.

[7]) Stephan von Sierndorf verwaltete das Stift Klosterneuburg von 1317—1335.

[8]) C. List hat diese Auffassung sich geradezu unvermeidlich gemacht durch eine falsche Wiedergabe des Zitats der Chronik: „Die Goldschmidt machten das schöne Zibarn, darauff unser Frauenbildt mitten in der Eeren darin." Vgl. List-Drexler, »Goldschmiedearbeiten in Klosterneuburg«, S. 5.

[9]) Drexler-Strommer, »Der Verduner Altar«, Wien, 1903, S. 3.

Mariä deutet, die als inschriftlich beglaubigte Stiftung des Propstes Stephan von Sierndorf sich noch im Stiftsschatz befindet.[10]) Von dieser Patene, auf die ich später zurückkomme, ist aber in der Chronik mit keinem Wort die Rede.

Die Aufklärung ist sehr einfach. Man muß sich nur daran erinnern, daß die Tafel des Meisters Nicolaus, die vor dem Brande den Ambo am Lettner geziert hatte, bei der bis zum Jahre 1329 währenden Wiederherstellung zu einem Altaraufsatz in Form eines Triptychons umgebaut und erweitert worden war.[11]) Da bei dieser Neuaufstellung auf dem Kreuzaltar auch die Außenseiten sichtbar wurden, erhielten sie einen Schmuck durch Temperagemälde, deren Mittelstück die Krönung Mariä darstellt. Das ist „Unser Frauen Bildt mitten darein in der Eeren." Man braucht dem Wortlaut der Chronik nicht den geringsten Zwang anzutun, wenn man den Zusatz über das Marienbild auf diese Bemalung der Tafel und nicht auf das Ciborium bezieht.



Abbildung 1.

Damit fällt also jedes Hindernis, die durch die Chronik gegebene Datierung auf die Jahre zwischen 1322 und 1329 für das vorhandene Grubenschmelzciborium gelten zu lassen.

Die Beweise, welche die Wahrscheinlichkeit der Identität zur Sicherheit erheben und die zugleich feststellen, daß derselbe Wiener Goldschmied, der die Ergänzung des Verduner Altars ausführte, auch der Verfertiger des Ciboriums war, müssen wir den besonderen Eigenschaften des Ciboriums selbst entnehmen.

Einen sicheren Ausgangspunkt geben uns die Arbeiten dieses Goldschmieds am Verduner Altar. Schon dessen erste Herausgeber, Jos. Arneth und G. Heider, haben richtig erkannt, daß 6 von den 51 großen Schmelzplatten eine Zutat des Ergänzers aus den Jahren 1322 bis 1329 sind. Sie bilden die zwei an die mittlere Bilderreihe des Altars unmittelbar anschließenden Vertikalreihen und enthalten den Tod Abels, den Judaskuß, den Tod Abners einerseits, den Sündenfall, die Kreuzabnahme Christi und die Abnahme des Königs von Jericho vom Galgen andererseits.[12]) Drexler hat das neuerdings zwar wieder bestritten oder doch angezweifelt, aber gerade seine vortrefflichen Lichtdrucktafeln bringen den großen Unterschied zwischen den romanischen und den gotischen Bildern ganz unverkennbar zutage. Der Wiener Meister von 1329 hat sich sicht-

[10]) List-Drexler, o. c. Taf. VII.

[11]) Das berichten auch die damals zugefügten Schlußzeilen der Stifterinschrift des Altares: „Christo milleno ter centeno vigenono prepositus Stephanus de Syrendorf generatus hoc opus auratum tulit huc tabulis renovatum ab crucis altari de structura tabulari, que prius annexa fuit ambonique reflexa."

[12]) Drexler-Strommer, »Der Verduner Altar«, Taf. 22, 23, 24, 28, 29, 30.

lich die größte Mühe gegeben, dem Stil des Nicolaus von Verdun sich anzupassen: So hat er die für sein Vorbild so kennzeichnende scharfe Muskulaturzeichnung peinlich nachgeahmt, freilich schwächlich und unsicher,[13]) und auch den energischen Ausdruck der Nicolausfiguren hat er mehrfach herauszubringen versucht. Während er aber in den Schmelzfarben dem Original sehr nahe kam, konnte er als Zeichner aus seiner gotischen Haut nicht heraus; überall, namentlich in der Faltenbildung, dem stark gewellten Schwung der Locken, dem Blattwerk der Bäume [14]) kommt der Gotiker zum Vorschein.

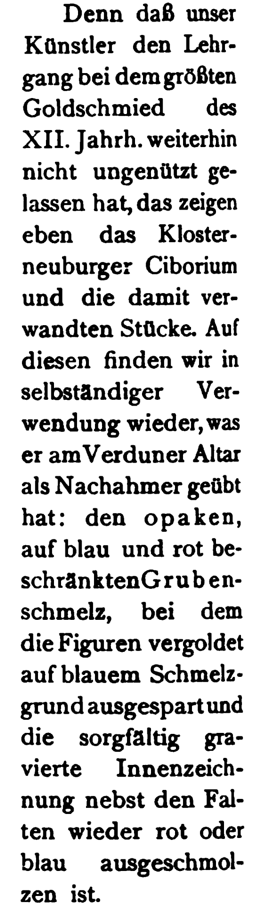
Die Ergänzung des Altars war nicht auf die sechs großen Bildplatten beschränkt. Sie erforderte — durch die Dreiteilung des Mittelstücks — noch die Zutat von zwölf Zwickelplatten mit den Brustbildern von Engeln, Tugenden und Propheten, ebensoviel Schmelztäfelchen mit je zwei Säulen auf marmoriertem Emailgrund, und sechzehn Stück Emailstreifen mit geometrischen Mustern für die Umrahmung der Kleebogen.[15])



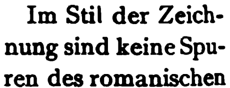
Abbildung 2.

Das alles zusammen ist eine ganz beträchtliche Arbeitsleistung des Wiener Goldschmieds,[16]) und man muß angesichts des Resultats zugeben, er hat eine Schule in der romanischen Technik des Grubenschmelzes durchgemacht, wie wohl kein anderer seiner Zeitgenossen.

Darin liegt die Erklärung für das unvermittelte Auftauchen des sonst abgestorbenen Grubenschmelzverfahrens in Wien.



Denn daß unser Künstler den Lehrgang bei dem größten Goldschmied des XII. Jahrh. weiterhin nicht ungenützt gelassen hat, das zeigen eben das Klosterneuburger Ciborium und die damit verwandten Stücke. Auf diesen finden wir in selbständiger Verwendung wieder, was er am Verduner Altar als Nachahmer geübt hat: den opaken, auf blau und rot beschränkten Grubenschmelz, bei dem die Figuren vergoldet auf blauem Schmelzgrund ausgespart und die sorgfältig gravierte Innenzeichnung nebst den Falten wieder rot oder blau ausgeschmolzen ist.



Im Stil der Zeichnung sind keine Spuren des romanischen Vorbildes vorhanden. Hier tritt der Künstler, sehr zum Vorteil seiner Arbeiten, ganz als Kind seiner Zeit auf, beeinflußt durch die feine Kunst der silbernen Tiefschnittemails französischer Herkunft, die damals auch in Deutschland Nachahmer zu finden anfing.

Nur an einer Stelle ist auch in der Zeichnung ein sehr beachtenswerter Zusammenhang festzustellen: Der Judaskuß ist sowohl am

[13]) Das ist besonders deutlich zu sehen Drexler-Strommer, Taf. 28.

[14]) Drexler-Strommer, Taf. 22, 28.

[15]) Die gotischen Zutaten sind zu sehen auf den Tafeln (Drexler-Strommer) 19–21, 22—24, 28—30, 31—33. Die Säulen sind an den unklar kopierten Kapitellen und den kugelförmigen Basen sehr leicht zu erkennen, die geometrischen Ornamente etwas schwerer an der weniger reinen Zeichnung.

[16]) Er hat sich dazu freilich Zeit gelassen, denn der Altar blieb so lange in Wien, daß die Klosterneuburger Weinbauern dem Propst Stephan vorwarfen, er habe die Tafel bei den Juden versetzt.

Verduner Altar (Drexler-Strommer, T. 23), wie am Ciborium dargestellt, und die beiden figurenreichen Kompositionen haben in der Gruppierung und der Haltung einzelner Figuren soviel Gemeinsames, daß auch dadurch der Schluß auf einen und denselben Künstler sich aufdrängt.

Somit darf durch das Zusammentreffen der urkundlichen Überlieferung mit den Analogien der Technik und der Zeichnung als erwiesen gelten, daß das Klosterneuburger Ciborium von dem Goldschmied, der den Verduner Altar wieder herstellte, in Wien vor 1329 geschaffen ist.

Es bleibt nun noch übrig, diejenigen Arbeiten aufzusuchen und anzureihen, die durch dieselben Kennzeichen der Schmelztechnik bei gleichem Stil in der Zeichnung der Figuren und des Ornaments als Erzeugnisse derselben Werkstatt anzusprechen sind.



Abbildung 3.

An erster Stelle ist wieder ein Ciborium aus vergoldetem Kupfer (35 cm hoch) zu nennen, das aus München in die Sammlung des Freiherrn Albert v. Oppenheim zu Köln und dann in den Besitz von Pierpont Morgan übergegangen ist.[17]) (Abgebildet in dieser Zeitschrift, Bd. XVII, Sp. 271/272.) Der sechsseitige Aufbau ist viel einfacher gehalten, als bei dem für den Propst Stephan von Sierndorf angefertigten Exemplar; die wundervolle Sicherheit der bis ins kleinste sorgsam ausgestochenen Zeichnung dagegen steht nahezu auf derselben Höhe. Im Schmelzverfahren besteht kein Unterschied; die Innenzeichnung der auf blauen Grund gestellten Figuren ist durchgängig rot ausgefüllt, und derselbe rote Schmelz findet für die Nimben und sonstige Einzelheiten Verwendung. Nur auf dem Deckel sind die Nimben türkisblau. Jede Seite der Kuppa trägt ein Bild aus der Passion: Christus vor Pilatus, die Geißelung, die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Grablegung und die Auferstehung. Auffällig ist bei mehreren Bildern die Vorliebe des Künstlers, vom Rande her Zweige mit einigen Rosenblättern in das Bildfeld hereinwachsen zu lassen, ein Motiv, das auf der silbernen Sierndorfpatene in Klosterneuburg wiederkehrt.[18]) Von den sechs Feldern des Deckels sind vier mit den Evangelistensymbolen, zwei mit Ästen gefüllt. Auf dem Fuß sind in sechs Dreiecke eingeordnet die Kniebilder von Propheten mit leeren Spruchbändern, ganz analog den Prophetenfiguren an der Kuppa des Sierndorfciboriums. Auf der Unterseite des Fußes trägt das Ciborium der Sammlung Morgan als Zeichen des ersten Besitzers eingraviert ein Wappen mit der Zahl 37. Es ist ein Bindenschild, dessen obere Hälfte durch einen senkrechten Balken geteilt ist. Das ist, wie der Heraldiker Professor Hildebrand in Berlin festzustellen die Güte hatte, nach Ausweis alter Siegel das Wappen des Chor-

[17]) E. Molinier, »Collection du Baron Alb. Oppenheim«, 1904, planche 73.

[18]) Abgebildet C. List-Drexler, o. c. T. 7. Das Mittelbild mit der Figur des Propstes Stephan, ferner in den »Mitt. der Zentralkommission« 1861, VI, S. 271, Figur 10; bei Heider-Camesina, »Der Altaraufsatz zu Klosterneuburg«, Titelblatt; bei Camesina, »Die ältesten Glasgemälde in Klosterneuburg und Heiligenkreuz«, S. 20, Fig. 18.

herrenstifts Klosterneuburg. Die beigefügte Ziffer 37 ist keine Datierung auf das Jahr 1337, sondern sie ist nur eine Nummer des Stiftsinventars.

Ein drittes Ciborium unserer Werkstatt im Kunstgewerbemuseum zu Köln (erworben aus dem Nachlaß v. Sallet) ist nicht im Urzustand erhalten, sondern schon im XV. Jahrh. neu montiert worden. Die runde Kuppa bekleiden fünf querrechteckige, gebogene Emailplatten mit der Verkündigung, der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, der Darbringung Christi im Tempel und der Kreuzigung. Die Falten sind hier wie der Grund blau; rot nur die Umrahmung der Bilder, einige Nimben und die im blauen Grund ausgesparten Rosen. Die künstlerischen Vorzüge der Komposition und Zeichnung sind dieselben wie bei den vorgenannten Arbeiten; aber da die Vergoldung durch den Gebrauch vollständig abgerieben ist, entziehen sich diese Platten der photographischen Wiedergabe. Fuß, Schaft und Deckel des Ciboriums stammen aus dem Anfang des XV. Jahrh.

Es folgt nun ein Reliquienkästchen, das sich früher in Süddeutschland in den Sammlungen Pickert-Nürnberg und Seyffer-Stuttgart befand und 1901 aus der Versteigerung Habich-Kassel in den Besitz des Kestner-Museums zu Hannover überging (Abb. 2 und 3). Der rechteckige Holzkasten, dessen steiles Dach mit dem wagrechten Wulstgriff auf dem First die Erinnerung an die frühmittelalterliche Form des Bursenreliquiars wachruft, ist mit vergoldeten Kupferplatten bekleidet. Darin ist vorne und auf jeder Schmalseite je eine runde Grubenschmelzplatte eingelassen mit der Kreuzigung, dem Martyrium des heiligen Laurentius und dem Bischof S. Pancratius. Obwohl hier die Zeichnung nicht ganz die Feinheit der vorher erwähnten Stücke erreicht, wird doch jeder Zweifel an der Zugehörigkeit zur Wiener Gruppe durch die absolute Gleichartigkeit der Technik beseitigt. Das hier sehr reichlich verwendete Motiv der im Grund ausgesparten und rot beschmolzenen Rosen an wellig aufwachsenden Zweigen oder als Streublumen ist bereits durch das Ciborium im Kölner Kunstgewerbemuseum belegt. Deutlich spricht auch für die österreichische Provenienz die dialektische Schreibweise „Bangracius" auf dem Spruchband des Bischofs. Zwei kleine, für Halbedelsteine bestimmte Ovalfelder der Vorderseite haben im XVI. Jahrh. eine neue Füllung erhalten; die ganze Verzierung der Flächen mit Blattwerk auf einem in Flechtmuster gravierten Grunde ist aber durchaus ursprünglich und intakt.



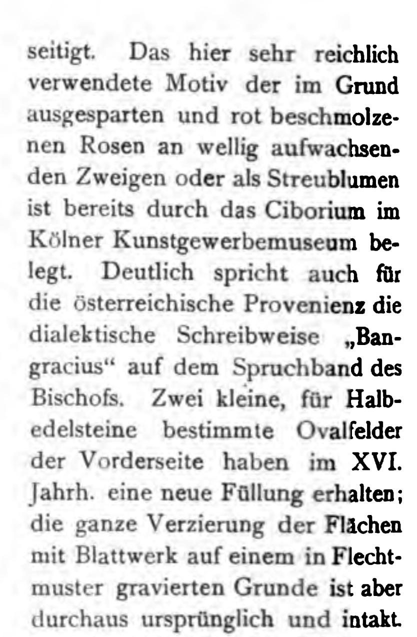


Abbildung 4.

Ein als Almosenbüchse eingerichtetes Kästchen ganz gleicher Form, das den am Reliquiar in Hannover fehlenden Bügelgriff noch erhalten hat, besitzt der Louvre aus der Sammlung Sauvageot.[19]) Das gravierte Ornament gleicht demjenigen des nachstehend besprochenen Reliquienkästchens in München.

[19]) Abgeb. Musée impérial du Louvre, Collection Sauvageot, II planche 74.

Die ursprüngliche Emailscheibe ist verloren und später durch eine Eisenplatte ersetzt worden.

Augenfällig verwandt damit ist ein kleineres Reliquiar des Bayerischen Nationalmuseums in München, dessen drei Schmelzscheiben mit dem Erzengel Michael, der Kreuzigung und der Krönung Mariä auf der Vorderseite vereinigt sind. Leider macht auch hier der Verlust der blanken Vergoldung die reizenden Figuren zur Reproduktion ungeeignet. Den Grund bedeckt ein eigentümlich mageres Rankenwerk, dessen Zweiglein in ziemlich dürftige Dreiblattendungen auslaufen. Es stellt der ornamentalen Kunst unseres Meisters, die sich in dem prächtigen frühgotischen Laubwerk auf der Rückseite des Reliquiars in Hannover so schön entfaltet, kein sehr günstiges Zeugnis aus. Aber dieses unscheinbare Ornament ist wiederum von Bedeutung für den Nachweis, daß dieselbe Hand den Verduner Altar ergänzt hat. Denn auf mehreren der gotischen Ergänzungstafeln [20]) des Altars dient dasselbe spitzige Gras- und Blattwerk zur Belebung des Bodens, auf dem die Figuren stehen. Und außerdem kehrt es als umlaufende Wellenranke auf der bereits erwähnten silbernen Sierndorfpatene wieder, die wir danach ebenfalls diesem Betrieb zuweisen dürfen.

An das Reliquiar des Kestnermuseums reiht sich ein Vortragkreuz der Sammlung Schnütgen in Köln (hoch 45 *cm*, Abb. 4). Die Flächen aus vergoldetem Kupferblech sind beiderseitig mit frühgotischem Blattwerk verziert, das hier wie dort von dem im Flechtmuster gravierten Grund sich abhebt. Auf den Kreuzenden sind vorn die Evangelistensymbole aufgelegt — in Relief getrieben wie auf dem Fuß des Sierndorfciboriums, hinten Engelfiguren flach graviert. Das Schmelzwerk spielt an diesem Stück eine bescheidene Rolle: Nur der Titulus crucis und der Nimbus Christi sind emailliert. Immerhin genügen auch diese Teile, die Zugehörigkeit zur Wiener Gruppe zu bekräftigen, denn im blauen Grund sind die rot beschmolzenen Rosen nicht vergessen, und ferner ist in das vergoldete Nimbuskreuz das charakteristische dünne Rankenwerk mit den Dreiblattendungen — wie am Münchener Reliquienkästchen und der Klosterneuburger Patene — eingestochen.



Abbildung 5.

Alle Kennzeichen der Wiener Werkstatt vereinigt in bester Form ein Kreuz in Frauenchiemsee, das in den „Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern" [21]) vortrefflich abgebildet ist. (Abb. 5.) Die runden Schmelzplatten auf den Kreuzenden enthalten die Halbfiguren Mariä und Johannis, den Pelikan und den Auferstehungslöwen einerseits, die Evangelistensymbole und das Agnus Dei andererseits. Die mageren gravierten Ranken mit den Dreiblattendungen umrahmen diese Schmelzbilder und füllen die übrigen Flächen. Die Kreuztitel sind im XVI. Jahrh. ergänzt worden. — Den reichlichsten Gebrauch von seiner Schmelzkunst machte der Meister an dem letzten Stück der Gruppe, einem ungemein wirkungsvollen Vortragkreuz, das erst 1905 in Wien und München im Kunsthandel auf-

[20]) Drexler-Strommer, Taf. 22, 23, 28, 30.

[21]) Im II. Tafelband, Taf 233.

tauchte und vom Kunstgewerbemuseum zu Köln angekauft wurde (hoch 36 *cm*). Beide Schauseiten des Kreuzes sind ganz mit rot umrandeten Grubenschmelzplatten bekleidet, während die Dickseiten ein einfaches silbernes Stanzblech deckt. Der Kruzifixus ist nicht mehr vorhanden, und die kleinen quadratischen Emailplättchen auf der Kreuzvierung sind moderne Ergänzung. Zur Musterung des blauen Grundes der ornamentalen Flächen dienen wieder die vergoldeten Rosenzweige, deren Blüten wechselnd mit weißem und rotem Schmelz gefüllt sind. Vier Rundfelder in den Endungen der Vorderseite, mit Maria und Johannes, dem Pelikan als Symbol des Gekreuzigten und dem Löwen, der seine totgeborenen Jungen durch Anhauchen zum Leben erweckt, als Symbol der Auferstehung, entsprechen in der Technik genau den figürlichen Darstellungen aller hier aufgeführten Arbeiten dieser Werkstatt. Das dem Physiologus entnommene Bild des Auferstehungslöwen ist nicht so häufig, daß nicht die analoge Verwendung derselben Darstellung unter dem Fuß des Sierndorfciboriums und auf dem Kreuz von Frauenchiemsee hervorzuheben wäre.

Auf der Rückseite (Abb. 6) sind die Ausbauchungen des Kreuzes vor den Lilienendigungen zum Einschieben von vier Vierpaßfeldern ausgenützt, welche die Evangelistensymbole enthalten. Diese sind nicht emailliert, sondern mit blanker Vergoldung in flachem Relief geschnitten, ganz in der eigentümlichen Art der Reliefbildung, wie sie für die transluziden Tiefschnittschmelze dieser Zeit technisch geboten war.

Zu Füßen des Kruzifixus trägt der Kreuzesstamm emailliert ein Wappenschild mit stehendem schwarzen Steinbock in goldenem Feld, das nach Konrad Grünenbergs Wappenbuch von 1483 (Fol. CVII) auf die österreichische Familie der Trautmannsdorf gedeutet werden kann.

Abbildung 6.

Diese als Wiener Arbeit aus dem zweiten Viertel des XIV. Jahrh. bestimmten Goldschmiedwerke sind nicht nur als die einzigen Zeugen einer Grubenschmelzkunst in Österreich der Beachtung wert, sondern sie geben auch ein in der Geschichte des alten Kunstgewerbes sehr seltenes Beispiel der Entstehung eines neuen Kunstzweiges durch das Studium eines alten Kunstdenkmals. Die Wiederbelebung einer ausgestorbenen oder doch schon beiseite geschobenen Technik durch die Ergänzung und Nachahmung eines Werkes einer vergangenen Stilperiode ist im Kunstgewerbe des Mittelalters eine ganz vereinzelte Erscheinung, die wir sonst nur in der Zeit des retrospektiven Kunstgewerbes im XIX. Jahrh. zu suchen gewohnt sind.

Köln. Otto von Falke.

Die neue St Bonifatiusbüste als bischöfliches Jubiläumsgeschenk.

(Mit Abbildung.)



ine sinnigere Weihegabe hätte dem Herrn Kardinal Kopp zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Bischofsjubiläums der preußische Episkopat wohl nicht verehren können, als die hier abgebildete Reliquienbüste des hl. Bonifatius, die von dem Bildhauer Joseph Schneider in Düsseldorf modelliert, ebendort von dem Gold- und Silberschmied C. A. Beumers ausgeführt ist. Dieselbe ist 75 *cm* hoch, ganz in Silber getrieben und ruht, mit Stab und Buch versehen, auf einem mit niellierter Inschrift geschmückten, profilierten Eichenholzsockel.

Um diese beiden Attribute, die gerade beim hl. Bonifatius und für den zeitweiligen bischöflichen Hüter seines Grabes (in Fulda) von besonderer Bedeutung sind, anzubringen, bedurfte es eines bis auf die Hüften herunterreichenden Brustbildes, wie es freilich schon in der frühgotischen Periode begegnet, aber mit gefaltenen Händen, weil damals diese Hermen nur die Aufgabe hatten, statuarisch den Altar zu schmücken. In der spätgotischen Zeit tauchen an ihnen auch die mit Beigaben versehenen Hände auf.

Als das hervorragendste Exemplar dieser Art darf die überaus reiche spätgotische Silberbüste (162 *cm* hoch) des hl. Bischofs Lambertus im Dom von Lüttich bezeichnet werden, die ebenfalls mit der Rechten den Stab hält, in der Linken das aufgeschlagene Buch.

Dieser an Größe und Glanz unübertroffenen Herme gegenüber, die auch durch ihre Haltung als ein Repräsentationsreliquiar erscheint, ist die St. Bonifatiusbüste mit Recht sehr einfach gehalten, auch durch ihre etwas bewegte, daher minder hieratische Form vor allem den erbaulichen Eindruck bezweckend. Daher ist ihr realistisch ernster, scharf ausgeprägter aszetischer Kopf von der Last des vieljährigen apostolischen Wirkens etwas gebeugt, und der lange, strähnige, wohlstilisierte Bart läßt den Missionar der rohen Völker erkennen. Ebenso spricht sich in den sehnigen Händen Abtötung und Energie aus.

Was ich sonst über sie, namentlich über ihre meisterliche Technik, zu sagen habe, entnehme ich (da ich leider das Original nicht sah) der Photographie, wie den bezüglichen Notizen der „Kölnischen Volkszeitung" vom 11. Januar 1907 (Nr. 32). — Die Büste ist in Silber von der Hand getrieben auf Grund des vom Bildhauer besorgten Modells, dem der Metallkünstler offenbar sich enge angeschlossen hat, ohne die Stilgesetze zu verkennen, die das Silber ihm vorschrieb; denn gerade die Karnationspartien machen nicht den Eindruck sklavischer Nachahmung, ebensowenig die Haare und die Gewandzipfel mit ihrem flotten, leichten Gefält. — Die dekorativen Elemente, die an manchen mittelalterlichen Hermen von Email- und Steinschmuck strotzen, sind hier mit Recht einfacher gehalten und natürlich auch hinsichtlich der Erfindung das Werk des Goldschmiedes. Die Borten (Cirkulus und Titulus) und die Rosetten der Mitra, die auf Schmelzgrund Rankenwerk mit Steinschmuck zeigen, wie die schlichten Randverzierungen ihrer Schrägen, liegen ganz im Rahmen der Goldschmiedetechnik, ebenso die das Buch ringsum einfassenden durchbrochenen Streifen mit ihren Eckstücken auf Emailfond. Da dieses Marterbuch mit dem Dolchhieb noch in der Bibliothek zu Fulda aufbewahrt wird, so wäre ein gewisser formaler Anschluß an das nicht nur überaus ehrwürdige, sondern auch ungemein charakteristische Kleinod wünschenswert gewesen. Der Dolchgriff, der aus dem Buch hervorragt, ist aus Elfenbein gebildet mit nielliertem Schuh. — Ähnlich ist der Bischofsstab behandelt, der sich in der Einfachheit der Krümmung an das mit dem hl. Bonifatius in Verbindung gebrachte Pedum anlehnt; er besteht unten aus Palmholz, oben aus Elfenbein, und die silbernen Verbindungsglieder mit derKrabbenendigung sind vergoldet.

Ziemlich knapp ist das Gefält der Albe und ebenso einfach ist die Behandlung des ganz schmucklos belassenen Chormantels. Dieser wird zusammengehalten durch eine über Eck gestellte quadratische Agraffe mit großem, flachem Bergkristall. Durch ihn scheint die in der Brust geborgene Reliquie des Heiligen hindurch.

Der Wechsel von Silber (Karnation, Gewänder, Mitra) und Gold (Haare, Bart, Ornamente) verschafft dem Ganzen ohne Zweifel eine vortreffliche Wirkung, deren Harmonie noch erhöht wird durch die Silbertönung und durch die den vergoldeten Teilen infolge Wegschleifens wiedererstandenen Silberlichter, wie durch die matten Emailtöne, die dem Künstler bekanntlich geläufig geworden sind durch seine vielfachen Restaurationsarbeiten; was alles in die etwas modernisierende Stimmung wohl hineinpaßt.

Schnütgen.

Eine wiedergefundene Sticktechnik.

Mit 3 Abbildungen.



Abbildung 1.

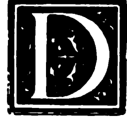
as Institut der „Englischen Fräulein" zu St. Pölten in Niederösterreich, das in diesem Jahre bereits das zweihundertjährige Bestehen feierte, ist offenbar schon von seinen Anfängen an ein Sitz kunstvoller Frauenarbeit gewesen. Unter den Zeugnissen alten Kunstfleißes, auf die mich die feinsinnige Wiener Kunstkennerin Fräulein Sophie Görres zuerst aufmerksam machte, und die mir mit liebenswürdigster Bereitwilligkeit gezeigt wurden, fiel mir besonders auch eine Anzahl größtenteils nur angefangener und halbfertiger Stickereiteile auf, von denen ich einige hier nebenbei in Abbildungen wiedergebe. — Das schließliche Ergebnis dieser Arbeiten, wie man es in der Blume rechts unten in der Abbildung 1 auf Seite 341/432 erkennt, war mir schon lange bekannt; die Sammlung des Österreichischen Museums besitzt einiges dieser Art, insbesondere waren solche Arbeiten aber auf der im Jahre 1904 in Wien veranstalteten Maria-Theresia-Paramenten-Ausstellung sehr zahlreich vorhanden. Man vergleiche hierüber meinen Aufsatz in der »Zeitschrift des Österreichischen Museums« „Kunst und Kunsthandwerk" 1904 Seite 328 ff, wonach hier die beiden Abbildungen 2 und 3 gebracht werden.*) In dem bekannten Werke von Saint-Aubin „L'art du brodeur" (Paris 1770) findet sich keine dieser Technik entsprechende Art beschrieben. Dagegen ist die Technik mit geknoteten Schnüren, die in zahlreichen Werken der erwähnten Ausstellung gleichfalls vertreten war, bei Saint-Aubin (auf Seite 29 und Tafel 5 Fig. 10) zu finden. Doch scheint im dritten Viertel des XVIII. Jhrh. — vielleicht auch schon früher — die nun hier zu besprechende Technik gerade in den österreichischen Ländern sehr beliebt gewesen zu sein. Im Lustschlosse Schönbrunn bei Wien sind die Wände eines ganzen Zimmers mit derart gestickten Blumen bedeckt. Eine Nachbildung des Raumes findet sich im Österreichischen Museum; doch ist die Schattierung der Seide da durch Bemalung gebildet. Bei den alten

Abbildung 2.

*) Für die freundliche Überlassung der bezüglichen Klischees sei dem verehrten Leiter der Zeitschrift, Herrn Regierungsrat Franz Ritter, auch an dieser Stelle verbindlichst gedankt. D. H.

Arbeiten sind aber mit Vorliebe durch Weberei schattierte oder „ombrierte" Seidenbänder verwendet, das heißt Bänder, bei denen eine Farbe (z. B. grün) ganz allmählich in einen anderen Ton oder eine andere Farbe (z. B. blau oder gelb) übergeht. Ausschnitte aus reicher gemusterten Stoffen, die sich an anderen erhaltenen Arbeiten finden, fehlen unter den hier behandelten Beispielen völlig; es erklärt sich dies wohl aus der Zeit der Entstehung. Besonders in der Louis XVI.-Zeit spielt das „Ombrieren" in der Textilkunst eine horvorragende Rolle, parallel etwa dem „Chinieren", und wird auch in der Bemalung des Porzellanes und anderer Stoffe gerne nachgeahmt. — Das Endergebnis der Arbeit konnte also kaum Verwunderung erregen, obgleich die Schönheit der Anlage und Ausführung einzelne Stücke weit über den Durchschnitt hinaushob; was aber überraschte, war, daß man die Arbeiten sozusagen entstehen sah, da man sie vom ersten bis zum letzten Stadium in zahlreichen Beispielen verfolgen konnte.

Ein Teil dieser Arbeiten ist nun in den Besitz des Österreichischen Museums übergegangen, und hiervon sind wieder einige Stücke anbei (auf Seite 341/342) abgebildet; doch läßt sich trotz der geringen Zahl dieser Beispiele der Vorgang wohl deutlich erkennen.

Das erste Stück zeigt das erste Stadium: die mit der Feder angefertigte Vorzeichnung auf zähem (geschöpftem) Papiere. Die Bemerkung „6 Duzet" gibt an, wie oft die Form in diesem Falle ausgeschnitten werden sollte.

Das zweite Stück zeigt eine so ausgeschnittene Form, bei der die Konturen ausgespart sind. Die nächsten zwei Stücke bieten uns nun ein- und dieselbe Form von rückwärts und von vorne; man sieht, wie die sorgfältig ausgewählten Abschnitte farbiger Bänder von rückwärts her unter die Ränder der ausgeschnittenen Formen geklebt werden; die Wirkung ist dabei immer sofort von vorne zu beobachten. — Die nächste Darstellung führt uns dann ein Stück vor Augen, bei dem auch das seitlich vorstehende Papier, bis auf einen feinen Umriß, und die vorstehenden Seidenbandteile abgeschnitten sind. Vermutlich wurde das Ausschneiden, Aufkleben und Sticken nicht von derselben Hand besorgt.

Abbildung 3.

Papierschablonen von genau derselben Zeichnung wurden übrigens mit Seide sehr verschiedener Farbenstellung bedeckt, so daß sich mit einfachen Mitteln reiche Abwechslung ergab. Manche Einzelfiguren wurden zur Sicherung rückwärts noch mit einer Papierschichte beklebt.

Auf der letzten Darstellung endlich sieht man die Papierränder bereits mit Seide überstickt und noch mit weiteren Formen (Schnürchen, Metall-Lamellen u. a.) benäht.

Die Nähseide wurde übrigens, wie man an erhaltenen Stücken deutlich erkennen kann, gleichfalls aus den besprochenen Bändern durch Ausziehen des farbigen Schusses gewonnen. Man hatte so die Möglichkeit, genau die Farben für die Stickseide zu erhalten, die den zur Verwendung gelangenden Bändern entsprachen.

Fast rührend ist es zu sehen, mit welcher Liebe und Sorgfalt die Stickseide aufgewickelt wurde, wobei sich durch kunstvolles und zugleich sehr zweckmäßiges Abwechseln im Legen der Fäden auf den quadratischen Wickelpapieren einfache geometrische Musterungen ergaben.

Man sieht aus allem, daß es sich um Arbeiten handelte, die nicht gewerbsmäßig und gleichgültig möglichst rasch abgefertigt wurden, sondern um eine Beschäftigung, mit der man sich und anderen Freude bereiten und zugleich in bescheidenem Wirkungskreise in Ehrlichkeit und Liebe eine wirklich wohlgefällige Tat ausüben wollte.

Trotzdem glaube ich, daß diese Technik nicht nur eigenartige Reize hervorzurufen vermag, wie sie auf anderem Wege kaum erreicht werden können, sondern daß diese Wirkung auch ohne unverhältnismäßige Mühe erlangt wird; dies besonders, wenn eine vernünftige Arbeitsteilung stattfindet. Es mag sich darum auch lohnen, Versuche in dieser Art heute zu wiederholen. Gerade bei Stücken, die in die Ferne wirken sollen, ist diese Technik besonders empfehlenswert und darum in alter Zeit auch sehr gerne für kirchliche Arbeiten verwendet worden.

Wien. Moritz Dreger.

Bücherschau.

Studien aus Kunst und Geschichte. Friedrich Schneider zum siebzigsten Geburtstage gewidmet von seinen Freunden und Verehrern. Mit Friedrich Schneiders Porträt nach einer Radierung von Peter Halm, 18 Tafeln in Lichtdruck und 25 in Autotypien u. a. — Herder, Freiburg 1906. (Preis in Leinw. geb. 50 Mk.)

Dieser Prachtkodex, von dem nur 150 Exemplare in den Handel gelangen, paßt sich als Huldigung für den gefeierten Prälaten der Eigenart desselben in einer bewunderungswürdigen Weise nach allen Richtungen an, namentlich hinsichtlich der überaus vornehmen Ausstattung, die Schneider stets in besondere Pflege genommen hat, wie hinsichtlich der Auswahl der Beitragenden und ihrer Beiträge. Auf Einladung von Prof. Sauer, der mit jugendlicher Begeisterung und Hingebung den frischen Vorspann übernahm für den glanzvollen Festzug zu Ehren des Altmeisters, haben 51 Gelehrte 52 teils kürzere, teils längere, zum Teil illustrierte Abhandlungen geliefert über mancherlei kunstgeschichtliche, archäologische und lokalhistorische Themen, die zumeist durch Rücksichten auf die wissenschaftlichen Neigungen des Gefeierten, wie auf seinen Geburts- und Wohnort Mainz ausgewählt erscheinen. — Sie sind dem kirchlichen wie dem profanen Kunstgebiete der Architektur, Plastik, Malerei, dem Buchdruck entlehnt, dem Mittelalter wie der späteren Zeit, und auch an prinzipiellen Erörterungen wie an biographischen Leistungen fehlt es nicht. — Die Verfasser gehören den verschiedensten Lebenssphären an, für welche die Beziehungen der Verehrung gegen den weithin bekannten, vielfach konsultierten Domherrn den Vereinigungspunkt schufen, in Verbindung mit den vermöglichen Gönnern, welche die glänzende Ausstattung als ein Homagium betrachteten. — Universitätsprofessoren und Museumsdirektoren, Künstler und Literaten, ältere Herren und junger Nachwuchs haben zu diesem Riesenstrauss die Blumen geliefert, von denen jede als dieses Ensembles würdig bezeichnet werden darf, die Mehrzahl als kostbar im Sinne wertvoller Gedanken und neuer Ergebnisse. — Aus der Fülle dieser Blüten, deren Aufzählung hier leider unausführbar ist, möge nur eine herausgezogen werden, nicht nur weil sie dem Herausgeber zu danken ist: Das Sposalizio der hl. Katharina von Alexandrien, ein Beitrag zur Monographie der Heiligen und zur Geistesgeschichte des späteren Mittelalters von Joseph Sauer; eine feinsinnige Studie.

Zur „Einführung" dient, im Anschluss an das vortreffliche Porträt, das Eulogium von Sauer, wie die von Hensler besorgte bibliographische Zusammenstellung der ausserordentlich zahlreichen Veröffentlichungen Schneiders, um ihn als Schriftsteller zu charakterisieren. — Daß sich um einen Priester bei so persönlicher Veranlassung ein solcher Kreis illustrer Kunstforscher gruppierte, ist ein erfreulicher Beweis für die Gemeinsamkeit der Ziele auf diesem jetzt so flüssigen Gebiete, wie für die Objektivität derjenigen, die sich ihm geweiht haben. — Ad multos annos!

Schnütgen.

Le Baron Bethune, Fondateur des Ecoles Saint-Luc. Etude Biographique par Jules Helbig. Préface par le comte Verspeyen. Société Saint-Augustin. Desclée, De Brouwer & Cie. Lille-Bruges 1906. Preis 20 (bezw. 25) Francs.

Diese lang vorbereitete, lang erwartete Biographie des am 18. Juni 1894 im Alter von 73 Jahren gestorbenen Erneuerers der christlichen Kunst in Belgien ist endlich erschienen. Sie zu schreiben war keiner mehr berufen, als sein vieljähriger Freund und Genosse Jules Helbig, dem unmittelbar nach ihrer Vollendung der Tod die Feder aus der Hand nahm (vergl. den laufenden Jahrg. dieser Zeitschrift Sp. 25). — Das große, mit 47 Tafeln, unter denen manche Farbendrucke, und mit überaus zahlreichen, zumeist das künstlerische Schaffen des Gefeierten wiedergebenden Textbildern prächtig ausgestattete monumentale Buch ist in jeder Hinsicht würdig des ausgezeichneten, verdienstvollen Mannes, der während der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts dem Aufblühen der christlichen Kunst im Nachbarlande mächtige Impulse verliehen und auf diesem Gebiete auch im Rheinlande mehrfachen Einfluß ausgeübt hat.

Wie die Freundeshand des bekannten Chefs vom „Bien public" diesen Lebenslauf einleitet durch eine warmherzige, pietätvolle Würdigung des von Glaube und Frömmigkeit durchdrungenen, von Güte und Selbstlosigkeit erfüllten ehrwürdigen Mannes, so schildert Helbig in der kurzen „Introduktion" die Familie, aus der er hervorgegangen ist, als den Schutzengel, der ihn durchs Leben geführt hat. — Sein Lebensbild entfaltet sich sodann auf 338 Seiten in 21 Kapiteln mit folgenden Überschriften: Familie, Eltern, Kindheit, Universität (Löwen), Studien, Verwaltungskarriere, Heirat, Anfang des Kunstlebens, Kampf, Kunstschaffen nach der Natur, Kunstprinzipien, Christliches Leben, Familienleben, Reisen (Beuron), Künstlerisches Schaffen, Mißverständnisse und Widersprüche, Gründung der Universität Lille, Jubelfest in Hal, Freunde in England, Frankreich, Holland, Deutschland, Letztes Lebensjahr, Bestattung.

Schon diese Überschriften deuten an, daß Bethune hier in der Vielseitigkeit seines Waltens und Wirkens geschildert wird. Nur so ist er bei der Einheitlichkeit seines Wesens, bei der Abgeschlossenheit seines Charakters ganz zu verstehen hinsichtlich seines umfassenden, eigenartigen Kunstschaffens, das ein halbes Jahrhundert gewährt hat. — Den Zeichenunterricht, den der Jüngling zunächst nach der Natur genoß und bald durch unausgesetztes Nachbilden der mittelalterlichen Meister auf dem kirchlichen Gebiete ergänzte, hat ihm allmählich die unglaubliche Leichtigkeit des Entwerfens und die enorme Mannigfaltigkeit verschafft, mit der er keinen Kunstzweig ausschloß zur Entfaltung einer ungewöhnlichen Fruchtbarkeit. So sehr er die Architektur, die kirchliche, aber auch die profane, besonders im Geiste der Gotik pflegte, auch auf die Plastik übte er einen großen Einfluß aus, die Wand-Tafel-Miniaturmalerei trieb er eigenhändig, der Glasmalerei errichtete er eine große, weithin wirksame Werkstatt, für die Goldschmiede, wie für die Paramentik machte er die Pläne. Zahlreich erwuchsen ihm die Lehrlinge und die Gehülfen, nachdem er (1858) seinen Sitz von Brügge nach Gent verlegt und die St. Lukasschule gegründet, der Genossenschaft der Schulbrüder übertragen hatte, die jetzt anfingen, nach seinen Grundsätzen zu lernen und zu lehren. Von der Erhabenheit des christlichen Kunstschaffens tief durchdrungen, wollte er dasselbe im Anschlusse an die mittelalterlichen Werke erneuern, aber auf eigene Füße stellen. Deswegen redete er nicht dem Nachahmen grundsätzlich das Wort. So enge er sich auf dem Gebiete der Architektur an die Meisterwerke des heimischen Backsteinbaues anlehnte, den unvergleichlichen Erzeugnissen der altflandrischen Skulptur, Malerei, Stickerei stellte er seine eigenen mehr idealistisch und beschaulich gehaltenen Gebilde entgegen, die Zeugnis ablegen von einer höheren, übernatürlichen Auffassung der christlichen Kunst, nicht nur der kirchlichen. Wie in den Kreisen der Künstler, suchte der ernste, aber liebenswürdige Kunstapostel Einfluß zu gewinnen bei der akademischen Jugend, dem Klerus, hervorragenden Laien durch die Einführung der St. Thomas- und Lukasgilde mit ihren jährlichen äußerst anregenden und erfolgreichen Kunstfahrten. — Mit den gleichgesinnten, zumeist aus der Romantik herausgewachsenen Führern im Auslande, namentlich mit Pugin, Wisemann, Sutton, Weale, Stuart-Knill, mit Montalembert, Dupanloup, mit Schaepman, mit Reichensperger, von Steinle und mit vielen anderen unterhielt er lebhafte Verbindung, und lernend wie lehrend, kopierend wie entwerfend, besuchte er öfters auch Deutschland, namentlich in Begleitung von Helbig, mit dem er besonders für die Ausstattung des Münsters und der Marienkirche in Aachen tätig war. — Weitverzweigt war sein Einfluß, und gerne lauschten die Scharen der Jünger und Freunde den Worten des mit Bescheidenheit, aber doch mit Nachdruck unterweisenden Altmeisters. — Schnell reiften die Früchte, und bis jetzt haben sie sich behauptet in der Lukasschule, wie in den zahlreichen, aus ihnen hervorgegangenen Ateliers und den mancherlei Vereinigungen von Gelehrten, Künstlern, Kunstfreunden, die in Belgien einen geschlossenen Kreis bilden. — Wenn auch die Wege, auf denen Bethune beflissen war, der christlichen Kunst zu neuer Blüte zu verhelfen, für Deutschland sich nicht in alleweg eigneten und auch jetzt noch nicht ganz empfehlen, so verdient doch auch hier das Bild und Vorbild des erleuchteten, begeisterten, hingebungsvollen Mannes vollste Beachtung, auch in dem Sinne, daß manche seiner Gedanken, Anregungen und Einrichtungen dankbare Fingerzeige zu bieten vermögen hinsichtlich der so dringlichen wie wichtigen Neubelebung des vielfach zerfahrenen christlichen Kunstschaffens. — Die 50 Seiten umfassende „Annexes" des Buches geben einen nach den Örtlichkeiten geordneten Überblick über die von dem Künstler entworfenen oder ausgeführten Werke. Schnütgen.

Kultur und Katholizismus. — Edward von Steinle, Eine Charakteristik seiner Persönlichkeit und Kunst von Dr. Joseph Popp. — Kirchheim in Mainz 1906. (Pr. kart. 1,50 Mk.)

Was für den Romantiker Steinle, dem die Aufmerksamkeit sich wieder in höherem Maße zuwendet, in dieser Zeitschrift mehrfach, wenigstens andeutungsweise, in Anspruch genommen wurde, daß seine Bedeutung nicht so sehr in der Monumentalmalerei,

als in seiner religiösen Genre- und namentlich in seinen profanen Märchenbildern beruhe, bildet hier den Kern des anmutigen Lebensbildes, welches den Meister in seinen Lehr- und Wanderjahren, in seinem Reifeprozeß und auf seiner Höhe schildert, um an die Kritik seiner letzten Werke die Gesamtwürdigung zu knüpfen, die den großen Künstler in neuer Beleuchtung zeigt, durch die Art der Prüfung zugleich für die Beurteilung von Kunstwerken mit wertvollen Gesichtspunkten an die Hand gehend. G.

Reise nach Rom. Federzeichnungen 50 Blatt. Oktober 1905 — Mai 1906. P. Buerck — G. Grote, Berlin 1906. (Preis geb. 20 Mk.)

In festem Strich und doch höchst malerischer Wirkung sind diese meisterhaften Zeichnungen zumeist auf gelblichem, einige auf graulichem und grünlichem Papier ausgeführt. Den hellen Tönen wie den dunkeln Stimmungen, den sonnigen Landschaften, wie den schattigen Baumschlägen, den mächtigen Baudenkmälern wie den riesigen Ruinen, den einzelnen Anlagen wie den architektonischen Gruppen ist die zeichnende Feder gleichmäßig gerecht geworden, um nicht nur berühmte Monumente in eigenartiger Weise wiederzugeben, sondern auch minder bekannte oder gewürdigte Bauten und Partien in aparter Auffassung. — Mit Ausnahme der fünf ersten Aufnahmen, die Basel, Bellinzona und Genua betreffen, sind sämtliche Tafeln der ewigen Stadt gewidmet, deren Durchwanderung nur durch einen Besuch in Tivoli und Castell Gandolfo unterbrochen wird. Gerade solche Ansichten, die von den Photographen nicht erschöpft werden können, sind mehrfach mit Staffage ungemein wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht, glänzend bestätigend, über welche graphische Mittel der Malerarchitekt verfügt, wenn er den alten Bauwerken durch die genaue Kenntnis der Architekturformen und deren geistvolle Wiedergabe neues Leben einzuhauchen versteht. Für die Besucher Roms werden diese kostbaren, durch Angerer und Göschl reproduzierten Zeichnungen schätzenswerte Erinnerungen sein, für alle Liebhaber und Kenner von Zeichnungen dauernde Augenweiden. M.

Kühlens Kunstverlag versendet sein neuestes, von Franz Müller gemaltes Kommunionbild Nr. 88, welches als Hüftenbild den in helle Tunika und Mantel gehüllten Heiland darstellt, wie er himmelwärts blickend das in seiner Linken ruhende Brot segnet. Von dem tiefdunkelblauen, durch vereinzelte hellblaue Sterne belebten Grunde hebt sich der verklärte Kopf mit seinem Strahlenkranze, sowie die ganze lichte Figur, hinter der unten das Abendrot sich markiert, sehr wirkungsvoll ab, so daß die Figur zur Andacht stimmt, obwohl sie etwas unvermittelt in die Erscheinung tritt, mehr den Eindruck eines Ausschnittes aus einem größeren Bilde als dessen Hauptfigur machend. Die farbentechnische Behandlung läßt nichts zu wünschen übrig. H.

Golgatha von Gebhard Fugel, Kupferdruckgravüre. Imperialformat (72 × 95 cm). Hartlieb in Ravensburg. (Preis Mk. 10.)

Das Fugelsche Rundgemälde „Jerusalem und der Kreuzestod Christi" (Bd. XVIII, Sp. 318 hier angezeigt) ist von dem rührigen Verleger geschickt benutzt worden, durch erheblich vergrößerte Wiedergabe der großen Mittelgruppe ein sehr eindrucksvolles Andachtsbild zu gewinnen. Auf ihm treten durch den größeren Maßstab und die kräftige Reproduktion die Vorzüge der Fugelschen Komposition viel besser zutage. Das große, erhabene Trauerspiel entfaltet sich in der ernsten Landschaft und in der figurenreichen, lebendigen Umgebung, von der einzelne Gestalten trefflich charakterisiert erscheinen, so ergreifend, daß dieses Bild der erbaulichen Wirkung nirgendwo ermangeln wird. D.

Fornvännen. Meddelanden från K. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien 1906. Under Redaktion af Emil Ekhoff. Stockholm. Wahlström & Widstrand. (Jahrespreis 5 Kronen.)

Diese neue schwedische Vierteljahrsschrift (Der Altertumsfreund) ist mit dem 1. April an die Stelle des „Månadsblad" getreten, dessen Redaktion der Riksantiquarien Dr. Hans Hildebrand in vieljähriger, höchst verdienstvoller Tätigkeit bis zum IX. Bande im Auftrage der „Akademie der schönen Wissenschaften, der Geschichte und der Antiquitäten" geführt hat. Dieselbe soll unter der Leitung von Dr. Ekhoff größere und kleinere Aufsätze mit Abbildungen bringen, sowie Berichte über archäologische Ausgrabungen des vergangenen Jahres nebst Überblicken über die einschlägige Literatur. Das jeden Jahrgang begleitende Ergänzungsheft soll den Jahresbericht des Reichsantiquars aufnehmen mit umfänglichen, reich illustrierten Angaben über den Zuwachs des Museums vaterländischer Altertümer (Statens Historiska Museum) und des K. Münzkabinets. Auch über die Sitzungen der Akademie, über Kirchenrestaurationen, Denkmälerschutz usw. soll hier Bericht erstattet werden. — Der Rahmen ist also weit gespannt, so daß bei der Emsigkeit der schwedischen Forscher reiche Ausbeute zu erwarten ist. Diese Erwartung wird durch die bereits vorliegenden drei Hefte voll bestätigt. E.

Altfränkische Bilder mit erläuterndem Text von Theoder Henner, Jahrgang 1907. Verlag von H. Stürtz in Würzburg. (Preis 1 Mk.)

Der XIII. Jahrgang ist seinen Vorgängern mindestens ebenbürtig. Farbenprächtig zeigt sich der Umschlag, der zwei große bunte Glasfenster der Spätgotik aus dem Mortuarium des Eichstätter Domes: Die Gottesmutter als Mantelkönigin und das jüngste Gericht, in sehr lebhaftem Farbenreichtum wiedergibt.— Sehr geschickt sind die sämtlich auf photographischen Aufnahmen beruhenden, gut reproduzierten 21 Bilder ausgewählt, bei denen Baudenkmale, namentlich Gruppenanlagen des Mittelalters und Barocks mit Werken der Plastik, der Möbelschnitzerei, sogar der Kleinkunst und Keramik abwechseln. Die kurze, aber das Wesentliche, namentlich auch die lokalgeschichtlichen Gesichtspunkte betonende Beschreibung erhöht noch den Wert dieser durch ihre jährliche Wiederkehr allmählich zu einem landschaftlich umgrenzten Denkmälerschatz sich ausbildenden Darbietung. A.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben 1. Februar 1907.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN

XIX. JAHRG. HEFT 12.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1906.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG
Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. ADOLF BERTRAM von HILDESHEIM.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Landgerichts-Präsident KARL REICHENSPERGER (KOBLENZ).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).



Schule des Geertgen tot Sint-Jans: Die Wurzel Jesse.
(Sammlung Stroganoff, Rom.)

Abhandlungen.

„Frühholländer."

Eine Rezension mit Lichtdruck (Tafel VI).



Die Kunst der Frühzeit in den nördlichen Territorien der Niederlande hat bis vor kurzem Forscher und Kenner nicht in ähnlichem Maße wie die gleichzeitigen Meister von Brügge und Gent, Löwen und Antwerpen beschäftigt. Neben der reichen Fülle von Schöpfungen der vlämischen Malerei, die es gestattet, die Entwickelung dort durch das XV. und XVI. Jahrh. kontinuierlich zu verfolgen, sind die Denkmale der holländischen Schilderkunst nur spärlich erhalten und weithin zerstreut. Die Altartafeln und Votivbilder danken es meist bloß einem glücklichen Zufall, wenn sie die finsteren Tage der Bilderstürme und des herrschenden Calvinismus überdauerten. Nur wenige dieser Reste einer regen Produktion wurden der Heimat zurückgewonnen und traten dort aus ihrer Verborgenheit hervor. Im fernen Ausland leuchtete bisweilen ein holländischer Autorname in Verbindung mit einem Malwerk von starker Sonderart auf und beweist, daß die Machthaber des XVII. Jahrh., Rembrandt und Jakob van Ruisdael, Jan Vermeer und Pieter de Hooch, Frans Hals und Jan Steen, Terborch und Metsu, auf eine lange Ahnenreihe zurückblicken konnten. In der „Auferweckung des Lazarus", welche 1889 in Genua für das Berliner Museum erworben wurde, erkannte man eine Komposition des von Karel van Mander als Landschaftsmaler hochgepriesenen Albert v. Ouwater,[1]) eine Altartafel, beiderseitig bemalt, im Hofmuseum zu Wien ist die einzige beglaubigte Leistung des Geertgen tot Sint-Jans, Gemälde des Jakob Cornelisz. van Oostzanen fand man zuerst in Kassel und Neapel,[2]) ein frühes Meisterwerk des Jan van Scorel steht in der Pfarrkirche zu Ober-Vellach, die Arbeiten des Juan d'Olanda in Palencia und des Jan Joest in Calcar geben einen Begriff von der Art der Haarlemer Malerschule im Beginn des XVI. Jahrh. Nur durch scharfsinnige Plaidoyers moderner Kritiker gelangte Jan Mostaert, der Hofmaler der Margareta von Österreich, wieder in den Besitz seines in alle Winde zerstreuten Lebenswerkes. Von der unerschöpflichen Erfindungskraft des holländischen Genius schon in der Frühzeit zeugen allenthalben die Stiche des Lucas van Leyden in ihrer anschaulichen Schilderung mannigfacher Szenen, der Menge von Beobachtungen und Episoden.

Stammeseigentümlichkeiten, die sich aus Sprache und Literatur erweisen, fanden früh ihren Ausdruck auch im künstlerischen Schaffen. Eine gewisse naturwüchsige Auffassung, die am Tatsächlichen, Selbstgesehenen haftet, ist nicht wohl mit dem Streben nach weltfremder vollendeter Formenschöne oder dem hohen Pathos der Tragödie vereinbar. Auch was die Maler und Stecher Hollands in ihren Bildern bieten, sind lebensechte Historien, Anekdoten, sinnvolle Fabeln, kernige Sinnsprüche und Nutzanwendungen. Die Wirklichkeit drängt sich mit ihrem platten Alltagswesen auch in erhabene und heilige Vorstellungen. Sittenstück, Bildnis und Landschaft entsprachen am meisten dieser Richtung. Bei der überzeugenden Verdeutlichung eines Herganges oder einer schlichten Situation entwickelt sich der Sinn für Humor und Intimität, für Stimmungen, welche bei dem Eindruck der Szene mitklingen. Die Begebenheiten aus Evangelien und Legenden verlegt man gern an bekannte Stätten, in die eigene behagliche Bürgerstube, in den Schloßgarten adeliger Landsitze, in den Chor der Pfarrkirche oder vor die Tore der Heimatstadt. Jede Gestalt der heiligen Geschichte wird am liebsten gleich als Porträt aufgefaßt; Besteller, Freunde, Bruderschaftsmitglieder, Pilgergenossenschaften werden unmittelbar in die biblischen Darstellungen scharenweis aufgenommen. Gerade bei den Holländern kontrastieren lebensfrohe, gemütvolle Züge und diese Unmittelbarkeit der Konzeption oft in

---

[1]) W. Bode im »Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen« XI (1890) S. 35.

[2]) L. Scheibler im »Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen« III (1882) S. 13.

verletzender Weise mit plumper Steifheit, stupider Gleichgültigkeit und starrer Eckigkeit der Figuren. Der phantastische Aufputz, eine Vermengung orientalischer Tracht, mittelalterlicher Rüstungen und allerhand Modetorheiten, wirkt fast wie eine Maskerade und erinnert an die Passionsspiele, wo biderbe Handwerker in den Rollen der Magier aus dem Morgenlande, des Kaisers Augustus, des Herodes und Pilatus in gleichen Kostümen mit gespreizten Gebärden auftraten.

Die Vorzüge holländischer Gemälde bestanden schon im XV. Jahrh. in der Sorgfalt der Durchführung und dem tiefen, feingestimmten, klaren Kolorit. Das Verhältnis zur umgebenden Natur ist besonders innig, und so wird die unvergleichliche Landschafts- und Stimmungsmalerei der Amsterdamer Meister des XVII. Jahrh. schon in diesen Anfängen vorbereitet.

Haarlem und Leyden, später auch Amsterdam waren Pflegstätten einer solchen bodenwüchsigen Kunst. Der Einfluß des Jan van Eyck konnte holländische Maler auch daheim erreichen, da dieser vornehmste Vertreter des vlämischen Realismus in den Jahren 1422—24 bei Johann von Bayern, dem Grafen von Holland, in Dienst stand und sich im Haag aufhielt. Neuerdings vermutet man auch eine Anwesenheit des Hubert van Eyck in Holland.[3]) Der Ausbruch mächtiger Affekte in den Kompositionen des Roger van der Weyden entsprach weniger dem Phlegma des Nordländers, seinem unbestechlichen Wirklichkeitssinn. Jede Absichtlichkeit soll streng vermieden werden; die Gruppierung ist oft zerstreut, die Handlung mit Nebenzügen überhäuft. Die Vorliebe für Beiwerk bekundet sich auch in der subtilen Erfassung und Wiedergabe alles Stofflichen. Die Gediegenheit und Sorgfalt der Mache erschien schon Martin Heemskerck erstaunlich; er pflegte, indem er sich an einem solchen Wunderwerk gar nicht satt sehen konnte, seinen Schüler jedesmal auf die Anspruchslosigkeit der Alten hinzuweisen: „Soon, wat moghen dese Menschen gheten hebben? meenende, datse eenen grouwsamen grooten tijdt en vlijdt hebben moeten toebrenghen sulcx te maecken.“[4])

Es war nun ein glücklicher Gedanke und ein überaus verdienstliches Unternehmen, die historische und stilistische Betrachtung der holländischen Primitiven zu fördern und zu erleichtern durch eine umfassende Publikation, welche das weitzerstreute Material in getreuen Abbildungen vereinigt. Dr. Franz Dülberg hat sich die Erforschung der Frühholländer zur Lebensaufgabe gemacht und seit seiner fleißigen Dissertation[5]) eine Anzahl wertvoller Einzeluntersuchungen aus diesem Gebiet verfaßt. Er hat keine Mühe und kein Opfer gescheut, auf ausgedehnten Reisen solche Stücke an entlegenen Orten, in verstecktem Privatbesitz oder verkannt in der Bildermasse der großen Museen aufzuspüren und mit einer stilkritischen Analyse seinem Werk einzuverleiben. Bei der Herausgabe seiner „Frühholländer“ erkannte er selbst die Schwierigkeiten dieser Veröffentlichung. Sie stellt zunächst an die kritische Schulung, die Unvoreingenommenheit des Blicks hohe Anforderungen. Es ist nicht leicht, in fremder Umgebung zwischen anonymen niederländischen Werken jedesmal die Arbeit des Holländers mit Bestimmtheit zu eruieren und der Entwicklung einzuordnen. Erhebliche Schwierigkeiten boten sich auch der photographischen Aufnahme, die, unter ungünstigen Verhältnissen hergestellt, manchmal nur unscharfe Reproduktionen ermöglichte. Mehrere Eigentümer untersagten prinzipiell die Publikation ihrer Gemälde. Sollte eine annähernde Vollständigkeit erreicht werden, so konnte man auch auf künstlerische Qualitäten der einzelnen Gemälde keine Rücksicht nehmen; eine Auswahl des Besten aus der Masse war ausgeschlossen.

Die Serie (Franz Dülberg: Frühholländer I. Haarlem, Kleinmann & Co., 25 Tafeln mit Text) eröffnen Reproduktionen der beiden Triptychen des Cornelis Engelbrechtszoon und des großen Flügelaltares des Lucas van Leyden, seiner einzigen beglaubigten Schöpfung in der monumentalen Malerei, der Hauptschatz des städtischen Mu-

[3]) Georges Hulin: „L'atelier de Hubrecht van Eyck et les Heures de Turin“. »Annuaire de la Société pour le progrès des études philologiques et historiques« (Gand, 1902) und Durand-Gréville: „Hubert van Eyck, son oeuvre et son influence“. »Les arts anciens de Flandre« I. (1904).

[4]) Karel van Mander „Schilderboek“. Ausgabe von H. Floerke I (1906) S. 68.

[5]) Franz Dülberg: »Die Leydener Malerschule: I. Gerardus Leydanus, II. Cornelis Engebrechtsz.« (Berlin 1899).

seums in Leyden. Der zweite Teil umfaßt in trefflicher Wiedergabe die altholländischen Gemälde im erzbischöflichen Museum zu Utrecht (25 Tafeln nebst Text). Die Schwierigkeiten stiegen bei der Fortsetzung „Frühholländer III." Zwei Lieferungen enthalten die Werke altholländischer Meister in Italien in dem für die Entwicklung wichtigen Zeitraum von etwa 1450 bis 1550. Es sind meist Stücke, die durch alten Export nach dem Süden gelangten und, abgesehen von wenigen ausgezeichneten Meisterwerken in den Uffizien zu Florenz, dem Museo nazionale zu Neapel und der Pinacoteca zu Turin, in kleinere Kommunalgalerien und in Privatbesitz verschlagen wurden. Dort hängen diese Originale wenig beachtet und häufig schlecht gepflegt. Unter solchen Umständen mußten die 45 Lichtdrucktafeln ungleich ausfallen, namentlich da die Platten von verschiedenen italienischen Photographen herrühren.

Im Text ist Franz Dülberg bemüht, eine trockene Gelehrsamkeit unbedingt zu vermeiden und feinsinnige Bemerkungen in pointierter Form darzubieten. Statt der verbindenden Darlegung würde ich in diesem Zusammenhang den wissenschaftlichen kritischen Katalog vorgezogen haben, wie ihn z. B. Max Friedländer in mustergültiger Weise zur Erläuterung einer Bilderfolge aus der Brügger Ausstellung 1902 zusammenstellte. In einem solchen Verzeichnisse würden dann auch regelmäßig Angaben der Maße der Bildtafeln und der wichtigsten Literatur wohl eine Stelle gefunden haben.

Von den zahlreichen Gemälden verschiedener Stilphasen, mehreren Zeichnungen und einem vereinzelten unedierten Ornamentstich des Lucas van Leyden, die vorgelegt werden, will ich auf eine kleine Auslese näher eingehen, um gelegentlich kritische Erörterungen anzuknüpfen oder eine abweichende Ansicht kurz festzustellen.

Schon bei dem umfänglichen hochbedeutenden Wandbild „Der Triumph des Todes" im Cortile des Palazzo Sclafani zu Palermo (Tafeln 1—3) dürfte der holländische Ursprung schwer nachweisbar sein. Franz Dülberg bezeichnet das Gemälde als Fresko. Nach Hubert Janitschek[6]) ist es weder al tempera noch al fresco gemalt; er hält es für wahrscheinlich, daß man es hier „mit der Ölfarbentechnik zu tun habe", eine Ansicht, der sich auch Burckhardts Cicerone vermutungsweise anschließt. Einheimische Berichterstatter bezeichnen die Technik als enkaustische Malerei. Moderne Übermalungen erschweren ein bestimmtes Urteil, ein Gegenstück al fresco gemalt, „Das jüngste Gericht", angeblich von Antonio Crescenzio, widerstand nicht der Feuchtigkeit der Mauer und ging schon vor alters zugrunde.

Die grauenhafte, erschütternde Vorstellung, der Sieg des Todes über Macht und Reichtum, Rang und Liebreiz, ist mit demselben gewaltigen Pathos wie in dem berühmten Bilde des Campo santo zu Pisa vorgeführt. Die Darstellung wirkt fast noch packender, weil sie einheitlicher in der Komposition ist. Das grinsende Gerippe setzt als unentrinnbarer Bogenschütze auf knochigem Gespensterroß über Haufen seiner Opfer, unter denen neben vornehmen Klerikern Rittern, Orientalen ein hervorragender Rechtsgelehrter, Bartolo di Sassoferrato, durch Beischrift bezeichnet ist.[7]) Sein Pfeil traf zuletzt einen vornehmen Jüngling, der im Kreise modisch gekleideter Frauen niedersinkt. Die höfische Gesellschaft vertändelt und vergeudet die kurze Zeitspanne, die ihr noch vergönnt ist, im Schatten eines Hains, plaudernd beim rauschenden Brunnen und dem Klang der Saiten lauschend oder bei den Freuden der Jagd, mit Spürhunden auf der Fährte des Wildes. Nur der Blinde sieht den Tod, der Lahme sucht den Flüchtigen zu erreichen, Unglückliche erheben in dichtem Gedränge vergebens zu ihm ihre Hände. Diese inhaltlich verwandten Motive mit dem Pisaner „Trionfo della morte" bedeuten nun noch keine Abhängigkeit. Der Gegenstand, durch Pestseuchen nahegelegt, ist häufig genug selbständig in Literatur und Kunst behandelt worden. Statt zu jenem Trecentisten scheinen Fäden zu Vittore Pisano hinzuleiten. Eine scharfe, pointierende Ausdrucksweise ist auf die zeichnerische Erfassung aller Einzeldinge, auf das Charakteristische jeder Erscheinung gerichtet, zahlreiche Beobachtungen und Aufnahmen sind geistreich verwertet; starke Verkürzungen werden wiedergegeben, die Hände sollen sich regen und durch Gebärden reden,

[6]) Hubert Janitschek im »Repertorium für Kunstwissenschaft« I (1876) S. 365. — Burckhardt-Bode: »Cicerone«. 9. Aufl. (1904) S. 754.

[7]) Bartulus / de Haix / ferratu / lux juris / civilis.

die Mienen zeigen zum Teil eine heftige Spannung, in Attitüden und Kostümen waltet ein anspruchsvoller, höfischer Geschmack, und der Individualismus beginnt die starren Typen zu durchglühen. Außer Dülberg hat schon Eugène Müntz auf die Verwandtschaft dieses Realismus mit der Art des Pisanello hingewiesen,[8]) dem sich jedoch nach Max Dvořák[9]) diese neue Naturanschauung auch erst in Burgund erschlossen habe. Wenn Dülberg als Vergleichsmaterial auf Buchmalereien zur Apokalypse von holländischer Provenienz hinweist,[10]) so ist diese bestimmt von französisch-burgundischen Vorbildern abhängig. Man könnte ebensogut das angebliche Skizzenbuch des Jacques Daliwe in der Berliner Universitätsbibliothek (cod. pict. 74) heranziehen. Ein viel erfahrener Meister beherrscht die Darstellungsweise der Hofkunst, jene preziöse Verbindung phantastischer Vorstellungen und detaillierter Lebensbilder, die man als Romantik zu bezeichnen liebt, und welche bis ins Quattrocento ziemlich internationale Geltung besaß. Für den niederländischen Ursprung sprechen bei dem Wandbild zu Palermo außer der alten Tradition, die Manganante, Mongitore und di Marzo übermittelten, nur die Bildnisse des Urhebers mit Pinsel und Malstock und seines Farbenreibers, Spiegelbilder von einer markigen Kraft im Umriß und einer eindringlichen Anschauung der Gesichtszüge und ihres mimischen Lebens, die auf den Anschluß an Jan van Eyck hinweisen. Eine Silberstiftzeichnung in der Albertina zu Wien, Inv. Nr. 4845[11]) empfehle ich als weiteren Anhalt zu stilistischer Einordnung.

Das erste charakteristische Werk eines Holländers auf italienischem Boden ist das warm empfundene, wenn auch recht hölzern bewegte Madönnchen in Halbfigur in der Ambrosiana zu Mailand (Tafel 4). Mit dem „Cicerone", Max Friedländer, Durand-Gréville und Valentiner schreibe ich das tiefgefärbte Miniaturbildchen dem Geertgen tot Sint-Jans selbst zu. Seiner Schule gehört die Darstellung der Wurzel Jesse beim Grafen Stroganoff zu Rom, deren Reproduktion wir mit gütiger Erlaubnis des Verlegers beifügen (Lichtdrucktafel VI). Ein hoher dekorativer Wert als Raumfüllung ist dem aufsprießenden Stamm mit den auf allen Zweigen wachsenden Menschenblüten eigen. In schmalen Glasgemälden wie niederen Predellentafeln ist diese symbolische Vorführung der Geschlechtsfolge so häufig, daß uns Valentiners Hinweis auf einen Auftrag von 1490 an die Brüder Mouwerijn und Claes Simonsz. bei der Bestimmung des Gemäldes in Rom nicht fördern kann. Mit der Tropik eines prophetischen Traumgesichtes (Et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice eius ascendet. Isaias XI, 1) will nun die materielle, fast triviale Auffassung des Holländers nicht recht harmonieren, er gefährdet fast die Würde des Gegenstandes. Als aufgeputzte Stutzer klettern und balancieren die zwölf Vorfahren Jesu dicht gedrängt auf dem Baum, der aus dem Leib des müde gelagerten Urvaters aufsteigt. David mit der Harfe sitzt auf der untersten Sprosse. Neben dem rasenbewachsenen Gartenmäuerchen im Burghof blickt Isaias auf die Verheißung, ein Doktor der Theologie als sein Partner weist auf eine Schriftstelle in seinem Buche hin. Da weder ein Evangelist noch Kirchenvater dargestellt ist, hat der Maler vielleicht auf den Autor eines „Marienlebens" (de nativitate Mariae) hinweisen wollen. Hergebrachte Typen gewinnen bildnisartigen Charakter, und für die frohe Weltlichkeit dieser Kunst zeugt ein farbenschimmernder Prunk. Die „Kreuzigung Christi" in tiefgefärbter Waldlandschaft in den Uffizien Nr. 906 (Tafel 6) scheint mir nicht in direkter Abhängigkeit von Geertgen zu stehen. Der Künstler wurde weit mehr von Schöpfungen des Jan van Eyck hingerissen.[12]) Die Breittafel mit der Annagelung des Heilandes an das Kreuz bei Lady Layard in Venedig (Tafel 7) wird als Frühwerk des Gerard David sonst allgemein anerkannt,[13]) wenn dies Gemälde auch nicht gleiche Qualitäten wie die zugehörigen

[8]) Eugène Müntz in »Gazette des beaux arts« (1901) II S. 223. Er verweist als Urheber des Wandbildes auf den Mailänder Maler Leonardo da Besozzo, der 1458 in Neapel weilte.

[9]) Max Dvořák: „Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck". »Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses« (Wien, 1902) Bd. XXIV. S. 294.

[10]) Willem Vogelsang: »Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters.« (Strassburg, 1899) Tafeln 3—7.

[11]) Schönbrunner und Meder: »Handzeichnungen der Albertina.« Bd III Nr. 307.

[12]) Eine veränderte Wiederholung mit den Schächern bei J. Merzenich in Aachen. Von derselben Hand u. a. auch Nr. 352 im Amsterdamer Rijks-Museum. (Publ. der kunsth. Ges. VII 1901, Tafel 25.)

[13]) E. Freiherr v. Bodenhausen: »Gerard David und seine Schule.« München, Bruckmann. S. 85.

köstlichen Flügel im Museum zu Antwerpen Nr. 179/80 erreicht. Auch die beiden Paradiesesszenen in der Akademie zu Venedig Nr. 182, 184 (Tafel 8 u. 9) wird man mit dem Cicerone ruhig dem Hieronymus Bosch lassen können. Die Tafeln im Palazzo reale zu Genua, welche in enger Folge von Gruppen beredt und anziehend die Legenden der hl. Katharina und Agnes berichten, sind tüchtige Arbeiten niederrheinischer Volkskunst; sie gehören nur zur Peripherie der holländischen Schule, während die kleine „Beweinung" in der Pinakothek zu Turin Nr. 321 (Tafel 16) mit ihren erregten, feingliederigen Figürchen in lichten, aufbauschenden Gewändern einem Antwerpener Maler, dem Meister des Dormagenschen Altärchens, zuzuteilen ist. Originelle Leistungen aus der Werkstatt des Cornelis Engebrechtsz. sind hingegen die beiden Rundschildchen mit „dem Gebet Gideons" und der „Abigail vor David" im Bargello zu Florenz, Collection Carrand Nr. 22, 23 (Tafeln 19 u. 20).

Eine weitere hervorragende Schöpfung von holländischer Eigenart, den Passionsaltar in der Pinakothek zu Turin Nr. 306 (Tafeln 26, 27), bringt Dülberg mit Hughe Jacobszoon, dem Vater des Lucas van Leyden in Beziehung und ordnet mit dieser Vermutung die Gemälde glücklich der Entwicklung ein. Dieser energische Zeichner, der in seinen dichtgedrängten Kompositionen Köpfe von scharfprononzierten Zügen und herbem Gesichtsausdruck aneinanderreiht, wurzelt noch in den alten Traditionen des XV. Jahrhunderts. Seine Gruppen sind ziemlich mühselig stets aus ähnlichen Bestandteilen zusammengefügt, kräftige Konturlinien wiederholen sich, die Farbenstimmung ist diskret, verblaßt, die Modellierung eindringlich. Derselben Hand gehört bestimmt nur das Kreuzigungsbild im Städel-Institut zu Frankfurt Nr. 106 und ein verwandtes Gemälde in Lille an. Das Mittelstück eines großen Triptychons aus Richterich (Brüssel, Musée royal Nr. 126) ist jedoch eine unzweifelhafte Arbeit des Kölner Meisters der hl. Sippe.[13])

Von Lucas van Leyden selbst werden einige Zeichnungen vor uns ausgebreitet.[14]) Nur ein Studienblatt in Silberstift, eine zurückgelehnte Gestalt mit ausgestreckten nackten Beinen (Florenz, Uffizien Nr. 8705 D. Tafel 33), dürfte unter ihnen rückhaltlose Anerkennung als Studie zu dem Stich „Adam und Eva" (B. 10) finden. In dem flüchtigen Gemälde „Der Kalvarienberg", Verona, Museo civico Nr. 352 (Tafel 36), erkennt man Typen seiner Erfindung.

Alle jene Reize der holländischen Schilderkunst, ihre naive Weltfreude und Unerschöpflichkeit, der Fleiß und die Frische scheinen dann in dem köstlichen Weihnachtsbild des Meister Jakob Cornelisz. van Oostzanen von 1512 im Museo nazionale zu Neapel (Tafeln 37—40) vereinigt. Die weite Halle reicht kaum, den Schwarm mannigfacher Gestalten, die biblischen Personen an der Krippe, die Stifterscharen unter Führung ihrer Patrone St. Andreas und Margareta und den lustigen Tumult übermütiger Engelputti, aufzunehmen. Die starken Bewegungen einzelner sind zwar outriert, die Figuren stehen unter sich und zur Umgebung nicht recht im Verhältnis, auch die perspektivische Raumdarstellung ist noch nicht gelungen, eine zerstreuende Vielheit drängt sich dem Auge auf. Das Wollen und Vorstellen überwiegt noch das Können und Zusammenfassen. Mit einer Reihe Probleme, die noch keineswegs befriedigend gelöst, aber tatkräftig in Angriff genommen sind, tritt die Amsterdamer Malerschule, ihrer Zukunft sicher, in die Renaissance-Epoche ein.[15])

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

[14]) Der aufblickende Männerkopf (Tafel 21) wurde als Melozzo da Forli schon in der Publ. der kunsth. Ges. VI 1900, Tafel 20 abgebildet.

[15]) Der „Meister der Magdalenenlegende", von welchem Dülberg ein Marienaltärchen im Palazzo Durazzo-Pallavicini zu Genua Tafel 41 aufnimmt, Wiederholungen mit andern Flügelbildern befinden sich in der Sammlung Mayer van den Bergh in Antwerpen, Exposition des primitifs, Bruges 1902 Nr. 174 und im Wallace-Museum (Hertford-House zu London), gehört meines Erachtens nicht zur holländischen Schule. Dagegen sind nachzutragen: 1. Art des Jan Mostaert: „Christus als Schmerzensmann und Engel." Verona, Museo civico Nr. 382, Max Friedländer im »Repertorium« XXVIII. (1905) S. 518. 2/3. Jan Joest: „Bildnispaar." Rom, Palazzo Corsini, Nr. 749 u. 753. 4. Jan van Scorel, Frühzeit: „Damenbildnis", Florenz, Uffizien Nr. 839. 5. Jan van Scorel: „Bildnis eines Mannes mit einem Brief in der Hand." Turin, Pinacoteca Nr. 319 L. Scheibler im »Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen« II. (1881) S 213. — J. M. Friedländers Anzeige (Ztschr. f. b. K. XVIII S. 79) erschien nach der Korrektur und konnte leider nicht mehr berücksichtigt werden.

Unsere Künstler und das öffentliche Leben.

VII. (Schluß).



Noch erübrigt uns, der großen Meister Petrus Paulus Rubens und Sir Joshua Reynolds zu gedenken; Folianten ließen sich über diese Männer füllen, doch hier müssen einige wenige Daten und Hinweise genügen, welche wir für Rubens dem Werke Eugène Fromentins [46]) entnehmen wollen. — „Er ist zu Siegen, in der Verbannung geboren, als Sohn einer wunderbar rechtschaffenen und hochherzigen Mutter. Sein Vater war hochgebildet, ein gelehrter Doktor, aber leichtsinnig, wenig gewissenhaft und von haltlosem Charakter. Mit 14 Jahren ist er Page einer Prinzeß, mit 17 Jahren beginnt er zu malen; mit 20 Jahren ist er schon reif und ein Meister. Mit 29 Jahren kehrt er von einer Studienreise (aus Italien) zurück wie von einem Sieg, den er in der Fremde errungen, und zieht wie im Triumph in seine Heimat ein . . . .

Und wie sein Name größer wird und strahlt, wie sein Talent bekannt wird, da scheint seine Persönlichkeit zu wachsen, sein Gehirn weitet sich, seine Fähigkeiten vervielfältigen sich mit allem, was man von ihm und was er von ihnen verlangt. Ist er ein feiner Politiker gewesen? Seine Politik scheint mir darin bestanden zu haben, daß er klar, treu und ehrlich die Wünsche und den Willen seines Herrn versteht und übermittelt, daß er durch sein großes Auftreten gefällt, daß er alle die, mit denen er in Berührung kommt, durch seinen Geist, seine Kultur, seine Konversation, seinen Charakter entzückt, und daß er zu alledem die größte Zahl von Eroberungen macht vermöge der unermüdlichen Geistesgegenwart seines Malergenies. Er kommt an, oft mit großem Pomp, überreicht seine Beglaubigungsschreiben, unterhält sich und — malt. Er porträtiert Prinzen, Könige, er malt mythologische Bilder für die Paläste, religiöse für die Kirchen. Man weiß nicht recht, wer das größere Ansehen genießt, der Maler Peter Paul Rubens oder der Gesandte und akkreditierte Bevollmächtigte; aber man darf mit Gewißheit annehmen, daß der Künstler dem Diplomaten in wunderbarer Weise zu Hülfe kommt. . . .

Seine äußere Erscheinung ist schön, er ist tadellos erzogen und gebildet. Von seiner ersten, schnell sich entwickelnden Erziehung her hat er den Geschmack an den Sprachen und die Leichtigkeit, sie zu sprechen, behalten: er schreibt und spricht Lateinisch; . . . man unterhält ihn beim Malen mit Vorlesen von Plutarch oder Seneca, und er ist bei der Lektüre mit der gleichen Aufmerksamkeit wie bei der Malerei. . . . . Er ist geordnet, methodisch . . . in der Einteilung seiner Arbeit. Er ist einfach, von mustergültiger Treue im Verkehr mit seinen Freunden, allen Talenten gegenüber wohlwollend, unerschöpflich in wohlüberlegter Aufmunterung der Anfänger. Er verehrt alles, was schön ist; das Gute und das Schöne sind ihm eins. . . . . Er verfolgt so mit ruhigem Gewissen und mit Gottes Hilfe seinen Weg.

Er hat ungefähr 1500 Werke geschaffen, die gewaltigste Produktion, die je ein Mann geleistet. . . . . Aber auch unabhängig von der Zahl erscheint die Bedeutung, der Umfang, die Schwierigkeit seiner Werke schwindelerregend, und man steht vor einem Schauspiel, das den höchsten und man darf sagen, den heiligsten Begriff gibt von den menschlichen Fähigkeiten. . . . . Nach dieser Richtung ist er einzig, und auf alle Weise ist er eine der größten Gestalten der Menschheit.

. . . . In Wahrheit war damals, so lesen wir Seite 126, das Handwerk des Malers wirklich ein Handwerk, und dieses Handwerk wurde dadurch, daß man es wie ein hohes Berufsgeschäft behandelte, weder weniger edel noch weniger gut in der Ausführung. Die Wahrheit ist, daß es damals Lehrlinge gab, Meister, Korporationen, eine Schule, die tatsächlich ein Atelier war, daß die Schüler die Mitarbeiter waren der Meister, und daß weder Meister noch Schüler zu klagen hatten über diesen heilsamen und nützlichen Austausch von Lehren und Diensten.

Mehr als irgend ein anderer hatte Rubens das Recht, sich an die alten Gebräuche zu halten. . . . . Er hinterläßt eine doppelte Erbschaft von guten Lehren und hervorragenden Beispielen. Sein Atelier erinnert mit dem gleichen Glanz, wie irgend ein anderes, an die schönsten

[46]) »Die alten Meister — Belgien und Holland« — von Eugène Fromentin. Ins Deutsche übertragen von Dr. Freiherr Eberhard von Bodenhausen. (Berlin, 1903.)

italienischen Meisterwerkstätten. Er bildet Schüler, die den Neid der anderen Schulen erwecken, und die den Ruhm seiner eigenen ausmachen. Immer ist er umgeben von dieser Gefolgschaft...., über die er eine Art väterlicher Autorität voller Milde, Sorglichkeit und Würde ausübt. . . . .

So steht dieses vorbildliche Leben vor uns; ein Leben, das ich geschrieben sehen möchte von jemand von großem Wissen und von großem Herzen, zur Ehre unserer Kunst und zur dauernden Erhebung für die, die sie ausüben."

. . . . . .

Joshua Reynolds, am 16. Juli 1723 zu Plympton in Devonshire geboren, entstammt einem geistlichen Hause; auch seine Großväter waren Geistliche, und ein bedeutender Mathematiker zählt zu diesem von vielseitigen geistigen Interessen beherrschten Familienkreise. Ungewöhnlicher Fleiß führte bei dem Knaben zu früher Reife; dabei ist es im vorliegenden Falle von großem Interesse, daß der Vater ihn früh in die klassische Literatur einführte und in seiner bald aufkeimenden Neigung zur Kunst bestärkte. — Des jungen Mannes Ringen und Streben bekunden seine Tagebuchblätter, wie seine späteren akademischen Reden für die in rastlosem Studium und Schaffen zurückgewonnenen und mit Energie erneut zur Anwendung gebrachten Prinzipien der Alten zeugen. — Mit seinen wissenschaftlichen Bestrebungen hält seine künstlerische Tätigkeit gleichen Schritt. Welch tiefgehenden Einfluß er durch erstere erlangte, zeigte sich bei jener denkwürdigen Abschiedsrede [47]) am 10. Dezember d. J. 1790, mit der er seine Stellung als Präsident der Royal Academy niederlegte, bei der alles, was in London Rang und Stellung besaß, anwesend war. — Unter den in atemloser Spannung lauschenden Zuhörern befand sich auch der nachmalige Freund Byrons, der Verfasser der Pleasures of memory, Samuel Rogers, in dessen Lebensbeschreibung von Clayden sich folgende Mitteilung findet: Als Reynolds in höchster Begeisterung mit dem Namen Michel-Angelos seine Rede geschlossen hatte und seinen Platz verließ, schritt Burke auf ihn zu, ergriff in großer Rührung seine Hand und sprach die Miltonschen Verse:

„The Angel ended, and in Adam's ear
So charming left his voice that he awhile,
Thought him still speaking, still stood fix 'd to hear." [48])

Für seine künstlerische Tätigkeit ist es gewiß bezeichnend, daß er allein in den Jahren 1755 und 1760 je hundertundzwanzig Porträts malte, 1759 hundertundachtundvierzig und 1758 gar hundertundfünfzig Porträts. Und wie seine fünfzehn akademischen Reden für uns heute insbesondere von großer Bedeutung sind, so erfahren wir aus dem eben so schlichten wie ergreifenden Nachrufe, den wenige Stunden nach Reynolds Hinscheiden Burke im Sterbehause am 23. Februar 1792 niederschrieb, was die Kunst an ihm als Künstler verloren hat.

„Sir Joshua Reynolds war in vieler Hinsicht einer der merkwürdigsten Männer seiner Zeit. Er war der erste Engländer, der zu den übrigen Ehren seines Vaterlandes den Ruhm der schönen Künste fügte, sein Geschmack seine Anmut, seine Gewandtheit, seine glückliche Erfindungsgabe und der Reichtum und Einklang seiner Farben stellen ihn neben die großen Meister der ruhmreichsten Zeitalter. Im Porträt ging er über sie hinaus, denn er verlieh dieser Kunstgattung, welche die englischen Künstler am eifrigsten pflegten, eine Mannigfaltigkeit, Phantasie und Würde, die er den höheren Richtungen entlehnte, und welche selbst jene, die sie in einer höheren Richtung ausübten, nicht immer bewahrt haben, wenn sie die individuelle Natur darstellten. Seine Porträts erinnern den Beschauer an die Erfindung der Historienmalerei

[47]) Dr. Eduard Leisching, welcher in der Sammlung „Zur Ästhetik und Technik der bildenden Künste" die „Akademischen Reden" von Sir Joshua Reynolds in Übersetzung mit Einleitung, Anmerkungen, Register und Textvergleichungen versehen herausgegeben (Leipzig, 1893), erzählt in der Einleitung: „. . . Der Saal war überfüllt. Als Reynolds eben zu sprechen begonnen hatte, senkte sich, wie Cunningham berichtet, infolge des übermäßigen Andranges mit lautem Krachen ein Träger des Fußbodens. Die Zuhörer stürzten zu der Türe, „Lords fielen über Studenten, Studenten über Lords, Akademiker über beide. Sir Joshua aber blieb schweigend und unbeweglich auf seinem Stuhle sitzen. Da der Boden nur ein wenig sank und rasch seine Stütze fand, begann Reynolds, nachdem die Zuhörer ihre Sitze wieder eingenommen hatten, in völliger Gemütsruhe seine Rede von neuem. . . ."

[48]) »Verlor. Paradies«, Eingangszeilen des VIII. Gesanges:

„Der Engel schwieg, in Adams Ohre klang
Die Stimme so bezaubernd, daß er selbst
Sie lang nachher noch zu vernehmen meinte
Und starren Blickes lauschte."

und an die Anmut der Landschaft; in seinen Porträts schien er sich nicht auf diesen Standpunkt zu erheben, als vielmehr aus höherer Sphäre zu ihm herabzusteigen; seine Bilder erläutern seine Lehren, seine Lehren scheinen von seinen Bildern abgeleitet zu sein. Er hatte die Theorie seiner Kunst ebenso vollkommen inne wie deren Praxis. Um solch ein Maler zu sein, war er ein tiefer und scharfsichtiger Philosoph. In der zuströmenden Fülle fremden und heimischen Ruhmes, von Künstlern und Gelehrten bewundert, umworben von den Großen, ausgezeichnet von den Machthabern und gefeiert von hervorragenden Dichtern, verließ ihn seine angeborene Bescheidenheit, Demut und Reinheit niemals, selbst nicht, wenn er überrascht oder herausgefordert wurde. Auch war selbst für das schärfste Auge nicht der geringste Grad von Anmaßung oder Überhebung in seinem Benehmen oder seinen Werken zu erkennen. Seine verschieden gearteten Talente, von Natur aus mächtig und durch Studien hochentwickelt, seine gesellschaftlichen Tugenden in allen Beziehungen und Verhältnissen des Lebens machten ihn zum Mittelpunkt einer bedeutenden und unvergleichlich verschiedenen Menge angenehmer Gesellschaftskreise, welche sich infolge seines Todes zerstreuen werden. Er hatte zu viel Verdienste, um nicht einige Eifersucht zu erregen, zu viel Unschuld, um irgend welche Feindschaft herauszufordern. Der Verlust keines Mannes seiner Zeit wird mit aufrichtigerem, allgemeinerem und ungemischterem Kummer empfunden werden. Heil Dir! Lebe wohl!"

Im Jahre 1798 schrieb Johann Gottfried von Herder[49]): „Vom Geist des Christentums", nebst Abhandlungen verwandten Inhaltes. Diese geistvollen Ausführungen enthalten Gedanken und Anspielungen in Fülle, welche sich mit der hier in Betrachtung gezogenen so hochwichtigen Materie in gewisser Übereinstimmung zeigen, weshalb es mir gestattet sei, diese in die Erinnerung zu rufen. — Falls diese Zeilen den Wunsch geweckt haben sollten, manches eingehender, ausführlicher behandelt zu sehen, dann ist die kürzere Fassung jedoch nicht auf überhinfliegenden Leichtsinn zurückzuführen; denn mancher Satz enthält den Stoff zu einem Buch und ist das Resultat langer Erfahrung, langer Überlegung.

So angenehm es dem Leser sein mag, seinem Schriftsteller nachzudenken, d. i. seinem Vorgedachten langsam zu folgen, so ist's ihm doch nützlicher, daß der Schriftsteller ihn selbst zu denken zwinge und ihm deshalb nicht alles vordenke. Das trifft ganz besonders auf jene Besprechung, welche die „Düsseldorfer Neuesten Nachrichten" unter der Aufschrift: „Die Chemie als Retterin der Malerei" gebracht haben. Denn bei diesem abgerissenen Gedanken muß er sich fragen: „Wie kam sein Urheber dazu? ist er wahr? warum führte er ihn nicht weiter?" Bei jenem gezeigten Mißverständnis wird er fragen: „Was folgt daraus? was muß ich sonach einreißen, ändern, wegwerfen: welch eine andere Schar Mißverständnisse und Mißbräuche zieht dies Angezeigte nach sich?" — Und so wird diese kurze Schrift, ja mancher einzelne Satz derselben ihm Text zu einem großen Kommentar werden, zumal wenn er ihn ins praktische Leben einführt. Der Schriftsteller hat sodann den edelsten Zweck erreicht: er schuf, er veranlaßte wahre, bessere Gedanken.

Wahren, besseren Gedanken aber müssen notwendig, wenn auch langsam und unvermerkt, bessere Gesinnungen folgen. Man lernt die Sache von einer anderen Seite ansehn; man gewöhnt sich an diese, endlich an alle Seiten; und so ist man wahrheitliebend, unparteiisch geworden. Ein schöner Gewinn, der uns aus dem Lesen einer Schrift, wenngleich wider Willen, zuteil wird. Ich zweifle, sagt Herder, ob es einen schöneren gebe?

Übrigens entschuldige ich die schlichte Wahrheit, die ich dieser Schrift in den Mund legte, nicht. „Zeit zu verbergen und zu bemänteln ist nicht mehr, wenn, wie Christus sagt, die Steine schreien."[50])

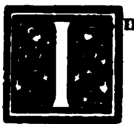
Düsseldorf. Franz Gerh. Cremer.

[49]) M. s. »Joh. Gottfr. v. Herders sämtliche Werke.« (Stuttgart und Tübingen, 1830), XVIII. Teil, Band 3, V.

[50]) Joh. Gottfr. v. Herder a. a. O.

Zur Geschichte der deutschen Bildwerke des XIII. Jahrh.

(Mit 4 Abbildungen.)



n meiner Geschichte der deutschen Bildhauerkunst des XIII. Jahrh.[1]) hatte ich die bis dahin mangelnden oder nach meiner Ansicht nicht zutreffenden Zeitbestimmungen dadurch zu ermitteln versucht, daß ich die Bildwerke nach drei Gesichtspunkten aneinander reihte. Zuvörderst ihrer Form nach. Dieses oder jenes Bildwerk ist unverkennbar weiter vorgeschritten in der Modellierung als das andere. Wenn dabei auch häufig das Alter des Künstlers und seine größere oder geringere Begabung ein Voraneilen oder Zurückbleiben gegenüber seinen Zeitgenossen mit sich bringen mag, so wird doch im allgemeinen die Reihenfolge der Bildwerke, wenn sie nach dem Gesichtspunkte der sich vorwärts entwickelnden Kunst geordnet werden, nicht viel von der Wirklichkeit abweichen.

Zweitens hatte ich die wahrscheinliche Entstehungszeit jedes Bildwerkes zu ergründen versucht. Für Grabmäler erschien es mir z. B. zunächst als das Einfachste, anzunehmen, daß sie bald nach dem Tode des Betreffenden hergestellt worden sind, nicht erst fünf oder sieben Jahrzehnte später. Natürlich war ich mir bewußt, daß viele Grabdenkmäler vorhanden sind, die spätere Zeiten an Stelle schadhaft gewordener Grabplatten in dankbarer Erinnerung an den Stifter, Wohltäter oder Vorfahren errichtet haben. — Ferner ging ich von der Erwägung aus, daß das Laubwerk der Kragsteine wie die Zierformen der Baldachine der französischen gleichzeitigen Kunst entlehnt sind, nicht derjenigen, die in Frankreich schon seit 50 oder 70 Jahren verlassen war. Lernte doch jeder Deutsche, welcher nach Frankreich zog, um sich in der Baukunst oder der Bildnerei zu vervollkommnen, in den Künstlerwerkstätten die augenblicklich neueste französische Kunst.

Die so hergestellte Reihenfolge deckte sich mit der zuerst erhaltenen.

Endlich gab es einige feste Punkte, welche die Möglichkeit der Verschiebung der ganzen Reihe nach dem XIV. Jahrh. hin einschränkte, so besonders die Bildwerke des glorreichen Straßburger Münsters. Die der Westansicht wird man Erwin und seiner Zeit kaum abspenstig machen wollen. Dasselbe Münster besitzt aber am Südkreuz noch solche Bildwerke, die einer viel früheren Entwicklung angehören. Auch diese Grenzpunkte stimmten mit den auf Grund der beiden anderen Betrachtungsweisen gewonnenen Zeitbestimmungen überein; daher konnte der Mangel urkundlicher Belege nicht allzusehr ins Gewicht fallen.

Irgendwelche stichhaltigen Einwendungen dagegen sind meines Wissens auch nicht erhoben worden.

Indessen habe ich bei dem Sammeln der Urkunden und Belege für eine Geschichte der deutschen Baukunst im Mittelalter hin und wieder eine Bemerkung gefunden, die eine Zeitbestimmung von Bildwerken ermöglichte. Auch diese nachträglich gefundenen Belege haben die früheren Aufstellungen bestätigt. Einige dieser näheren Zeitbestimmungen seien hier gegeben:

Die beiden ehernen Grabplatten, welche jetzt im Umgang des Magdeburger Domes aufgerichtet stehen, sind wahrscheinlich die der beiden nacheinander regierenden Erzbischöfe Friedrich († 1152) und Wichmann († 1192), aus folgenden Gründen:

Auf der älteren Grabplatte liest man über dem Haupte des Bischofs die Hexameter: *OCTAVA DECIMA FEBRUI REDEUNTE KALENDA QUEM DEUS ASCIVIT PSUL VENERANDUS OBIVIT.*

(Am 15. Januar starb der verehrungswürdige Bischof, welchen Gott aufnahm.)

Name und Jahreszahl fehlen. Aber am selben Tage starb Erzbischof Friedrich:

»*1152. 18. KAL. FEBRUAR. OBIIT FRIDERICUS MAGEDEBURGENSIS ARCHIEPISCOPUS.*«

So berichten die Magdeburger Annalen[2]).

Die Art der Buchstaben wie die Gestalt des Erzbischofs passen zu dieser Angabe gut. Auch ist von keinem zweiten Magdeburger Bischof jener Zeit bekannt, daß er an diesem Tage gestorben ist. Die Zeitbestimmung dieser Grabplatte, alsbald nach dem 15. Januar 1152 entstanden, dürfte daher ziemlich ein-

[1]) Hasak, »Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrh.« (Berlin, 1899.)

[2]) »Monumenta Germaniae historica.« Script. XVI. S. 191. (Hannover, 1859.)

wandsfrei sein. Im Handbuch der Architektur [3]) hatte ich auf Grund der oben angeführten Zusammenstellungen diese Platte als „gegen 1150 entstanden" bezeichnet. Wenn eine Aneinanderreihung derartig genaue Schätzungen ermöglicht, so dürfte dies für die Richtigkeit derselben beweisend sein.

Auch das Nekrologium Magdeburgense gibt den 15. Januar als Todestag an.[4]) Seine Vorgänger sind nach dem Chronicon Montis Sereni an folgenden Tagen gestorben: [5])

„Rocherus 12. Magdeburgensis archiepiscopus obiit 14. Kal. Januarii [1125] . . .

Norbertus Magdeburgensis archiepiscopus obiit 8. Idus Junii [1134] . . .

Conradus Magdeburgensis ecclesie archiepiscopus 14. obiit 6. Non. Maii [1142] . . ." — Außerdem gleicht diese Bischofsgestalt fast völlig derjenigen, welche in ganz kleinem Maßstab auf den sog. korssunschen Domtüren zu Nowgorod angebracht ist, und die Umschrift trägt: *Wicmannus Megideburgensis Epc.* — Auch die Buchstaben sind dieselben wie die der Grabplatte Friedrichs.

Man könnte im ersten Augenblick meinen, die Ähnlichkeit beider Bildwerke bewiese, daß die betreffende Grabplatte nicht diejenige Friedrichs, sondern die Wichmanns sei.



Dom zu Magdeburg.
Erzbischof Friedrich † 1152.

Aber in der Umschrift der Domtüren steht kein Quondam oder ein sonstiges Wort, welches den Tod Wichmanns angibt. Zu seinen Lebzeiten sind ersichtlich diese Türen gegossen worden, wie auch die Grabplatte seines Vorgängers. Die Nowgoroder Domtüren bieten aber noch ein anderes Mittel, die Zeit ihrer Entstehung zu erraten. Ein zweiter Bischof ist auf ihnen abgebildet:

»*† ALEXANDER EPC DE BLUCICH*« steht neben seinem Haupte. Die Stadt Bluzich ist unbekannt, wird aber als Płozk an der Weichsel gedeutet.[6]) Daselbst hat von 1129 bis 1156 ein Bischof Alexander hochberühmt das Bistum geleitet.[7])

Wie diese Türen nach Nowgorod gelangt sind, ist nicht bekannt. Sie scheinen ein Beutestück zu sein. Die Abbildung der beiden Bischöfe Wichmann und Alexander auf den Türen dürfte sicherlich die Stiftung oder Beschaffung derselben durch diese beiden Bischöfe erweisen — und zwar zu deren Lebzeiten. Nun war Wichmann von 1152 bis 1192 und Alexander von 1129 bis 1156 Bischof. Die Türen werden daher wohl zwischen 1152 und 1156 entstanden sein; also in derselben Zeit, in der naturgemäß die Grabplatte des 1152 gestorbenen Erzbischofs Friedrichs geschaffen worden ist. Auch die Bezeichnung Wichmanns als Episcopus und nicht als Archiepiscopus läßt sich als Beweis für die Zeit zwischen 1152 und 1154 verwerten, da Wichmann erst im letzteren Jahre das Pallium in Rom erhielt und von da ab seine Regierungsjahre als Erzbischof zählte.

Zu dieser Zeit stimmen auch die rein hochromanischen deutschen Ornamente der Nowgoroder Domtüren.

Der Künstler dieser Türen hat sich nebst seinen beiden Gehilfen ebenfalls auf denselben abgebildet:

»*Riquin me fec.*« steht neben der Gestalt des ersteren, die eine Wage und anscheinend

---

[3]) Hasak, »Der romanische und gotische Kirchenbau.« (Stuttgart, 1903.) Bd.. 2, S. 301.

[4]) »Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg.« (Magdeburg, 1870.) S. 380. (v. Arnstedt, Friedrich I. zu Magdeburg.)

[5]) »Monumenta Germaniae historica.« (Hannover, 1874.) Script. XXIII. S. 140 ff.

[6]) Adelung, »Die korssunschen Türen in der Kathedralkirche zur heil. Sophia in Nowgorod.« (Berlin, 1823.) S. 25.

[7]) Dlugossi: »Historia Polonica.« (Leipzig, 1711.) Lib. IV, S. 430 und 491.

einen Gießlöffel trägt. — Neben der zweiten Gestalt liest man in russischen Buchstaben:

»*Master Awram*«

und neben der dritten:

» *Waismuth*«.

Wir hätten also in Riquin vielleicht auch den Künstler der Grabplatte Friedrichs vor uns.

Daß die zweite Grabplatte beträchtlich später, fortgeschrittener ist, als die eben beschriebene, lehrt der Augenschein. Das paßt zu dem Todesjahre Wichmanns, 1192. Auf dieser zweiten Platte fehlt ebenfalls die Inschrift; nur wenige Überreste einer solchen haben sich erhalten. Brandt [8]) gibt sie wie folgt an:

„minis . . . indi . . . anxit . . . pacificu . . . itum —“

In dem Worte pacificu hat man eine Hindeutung auf Friedrich finden wollen. Aber abgesehen davon, daß die Vollendung der Bischofsgestalt gegen die frühe Zeit um 1152 spricht, bedeutet pacificus nicht Friedrich = Friedensfürst, sondern der Friedensschaffer. Das aber war Wichmann ganz besonders durch seine erfolgreiche und tatkräftige Vermittelung des Friedens zwischen Friedrich Barbarossa und Papst Alexander 1177 zu Venedig. „pax ecclesie redditur per quendam episcopum Wicmannum Saxonie“ schreiben die Annales Marbacenses.[9]) Und das Chronicon Montis Sereni berichtet:[10]) „Anno 1177. Alexander papa in vigilia beati Jacobi, presentibus cardinalibus et infinita multitudine episcoporum et abbatum et principum secularium et populorum, Veneciis ante monasterium sancti Marci imperatorem in osculo reconciliationis suscepit. . . .



Dom zu Magdeburg.
Erzbischof Wichmann † 1192.

[8]) Brandt, »Der Dom zu Magdeburg.« (Magdeburg, 1863.) S. 98.

[9]) »Monumenta Germaniae historica,« Script. XVII. (Hannover, 1861.) Annales Marbacenses. S. 162.

[10]) »Monumenta Germaniae historica.« Script. XXIII. (Hannover, 1874.) Chronicon Montis Sereni S. 156.

Huius autem concordie reformande precipuus cooperator fuit Wicmannus archiepiscopus, cuius industria imperatoris animositas ad tantam mansuetudinem deducta est, ut in condempnacionem erroris sui coram summi pontificis pedibus prosterneretur.“

[1177. Papst Alexander empfing am Tage vor St. Jakob, in Gegenwart der Kardinäle und einer ungeheuren Menge von Bischöfen und Äbten wie weltlicher Fürsten und des Volkes zu Venedig vor der St. Markuskirche den Kaiser zum Versöhnungskusse . . . Der hauptsächlichste Helfer aber für die herzustellende Eintracht war Erzbischof Wichmann, durch dessen Bemühen der Zorn des Kaisers zu so großer Milde gebracht wurde, daß er unter Verdammung seines Irrtums vor den Füßen des höchsten Priesters sich zu Boden warf.]

In einem gleichzeitigen Gedicht wird daher Wichmann wie folgt gefeiert: [11])

„Anno Christi incarnationis
anno nostre reparationis
millesimo centesimo
septuagesimo septimo
rex eterne glorie
dono sue gratie
tenebrosam nebulam
scismatis fugavit
quassamque naviculam
Simonis salvavit.
Hoc decus concordie
sanxit flos Saxonie
noster felix pontifex
Wichmannus, omnis pacis
artifex . . .“

[Im Jahre Christi Fleischwerdung und unserer Erlösung 1177 zerstreute der König der ewigen Glorie durch das Geschenk seiner Gnade den finsteren Nebel des Schismas und rettete das erschütterte Schifflein Simons. Diese kostbare Eintracht befestigte die Blüte Sachsens, unser Glück bringender Bischof Wichmann, jedes Friedens Urheber.]

Der pacificus ist hier pacis artifex und das anxit findet sich sogar in sanxit wieder.

Aber nicht nur um den Venediger Frieden hat sich Wichmann große Verdienste erworben, das Chronicon Montis Sereni rühmt ihm nach, daß er hauptsächlichst bemüht war, den Frieden zu seiner Zeit aufrecht zu erhalten.

[11]) »Forschungen zur Deutschen Geschichte.« Bd. 5. (Göttingen, 1865.) (Fechner, »Leben des Erzbischofs Wichmann von Magdeburg.«) S. 539.

„paci suorum temporum praecipue studens“.[12])

Die Überreste der Inschrift beweisen also zum mindesten nichts dagegen, daß die Grabplatte diejenige Wichmanns ist; im Gegenteil, sie passen sehr gut auf Wichmann.

Auch das Alter dieser Platte hatten mich die oben angeführten Aneinanderreihungen richtig schätzen lassen. Ich hatte geschrieben: [13]) „Diese Platte wird auch um die Zeit von 1200 entstanden sein.“

Der Todestag Erzbischof Wichmanns ist der 24. August 1192.

Auf der Rückseite einer im Herzoglichen Geheimen Staatsarchiv zu Gotha befindlichen Urkunde Wichmanns für das Kloster Ichtershausen ist von gleichzeitiger Hand sein Todestag so angegeben:

„Anno dnice incarnat. mill° C° XC° II° Indict. X^a VIIII. Kl. Sept. obiit digne memorie dns. Wicmannus XVI. Archieps. sub Dno Celestino pp. III. Romanū impium gubernante Heinrico impatore V° et Rege VI° glosi et semp. memorandi Impatoris Friderici filio.“ [14])

[Im Jahre der Fleischwerdung des Herrn 1192, in der 10. Indiktion am 24. August starb würdigen Angedenkens Herr Wichmann, 16. Erzbischof, unter dem Herrn Cölestin III., Papst, unter dem das römische Reich regierenden Heinrich, dem 5. Kaiser und 6. Könige, des ruhmreichen und immer andenkenswerten Kaiser Friedrichs Sohn.]

Dom zu Braunschweig.
Heinrich der Löwe † 1195 und Mechtildis † 1189.

Die Lauterberger Chronik gibt den 25. August, die Pegauer Annalen den 17. August an.

Hinsichtlich der ruhmreichsten Schöpfung jener Zeit, der Grabplatte Heinrichs des Löwen († 1195) und seiner Gattin Mechtildis († 1188) in St. Blasius zu Braunschweig, findet sich in der Slawenchronik Arnolds,[15]) welche bis zur Krönung Ottos IV. in Rom 1209 reicht, und deren Verfasser 1212 gestorben ist,[16]) der Hinweis auf das Vorhandensein eines höchst hervorragenden Grabdenkmals. Arnold schreibt:

„Circa ipsos dies mortuus est famosus ille dux Heinricus in Bruneswich, et cum Salemone de universo suo labore, · quo laboravit sub sole, nichil est consecutus nisi memorabilem satis sepulturam una cum coniuge sua domna Mechtilde in ecclesia beati Blasii episcopi et martyris.“

[In diesen Tagen starb jener berühmte Herzog Heinrich in Braunschweig, und wie Salomo hat er von all seiner Arbeit, mit der er sich unter der Sonne abgemüht hat, nichts erreicht, als ein recht denkwürdiges Grabmal zusammen mit seiner Gattin Mechtildis in der Kirche des hl. Bischofs und Martyrers Blasius.]

Daß sepultura auch Grabmal und nicht bloß Begräbnis bedeutet, erweisen folgende Stellen. Derselbe Arnold berichtet zum Jahre 1172:[17])

---

[12]) »Monumenta Germaniae historica.« Script. XXIII. (Hannover, 1874.) S. 163.

[13]) Hasak, »Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrh.« (Berlin, 1891.) S. 37.

[14]) Lepsius, »Kleine Schriften.« III. S. 29. (Magdeburg, 1855.)

[15]) »Monumenta Germaniae historica.« Script. XXI. (Hannover, 1869.) (Arnoldi Chronica Slavorum, Lib. V). S. 201.

[16]) Potthast, »Wegweiser durch die Geschichtswerke des europäischen Mittelalters.« (Berlin, 1896.) Bd. 1, S. 119.

[17]) »Monumenta Germaniae historica.« Script. XXI. (Hannover, 1869.) S. 116 ff.

„Et ita processit in regnum Orientale ad vitricum suum, nobilem ducem Heinricum, qui totus festinus occurit ei in castro Nuenburg cum maximo cleri plebisque tripudio ubi mater eius domna Gertrudis memorabilem sortita est sepulturam."

In den Annales Hildeshemenses lesen wir:[18])

„Tertio Ottone imperante.

. . . Paschalia vero tempora votive Quidilingaburg celebravit. Pentecostes autem celebritatem digna devotione Aquisgrani feriavit. Quo tunc ammirationis causa magni Imperatoris Karoli ossa contra divinae Religionis Ecclestica effodere praecepit, qua tunc in abdito sepulturae mirificas rerum varietates invenit."

Vom Grabmal der hl. Elisabeth schreibt Papst Gregor in einer Bulle v. 30. Mai 1235:[19])

„Gregorius episcopus servus servorum dei universis Cristi fidelibus . . . Cum igitur, sicut ex parte dilectorum filiorum . . . preceptoris et fratrum hospitalis sancte Marie in Alemannia fuit propositum coram nobis, ipsi in honorem sancte Elysabeth apud Marburch, ubi sepultura ejus miraculorum diversitate refulget, quandam ecclesiam edificare ceperint opere sumptuoso, universitatem vestram rogamus . . ."

Auch der Sinn ergibt, daß es sich nicht um ein gemeinsames Begräbnis handeln kann, da ja Mechtilde schon 7 Jahre vor Heinrich dem Löwen gestorben war.

Wenn aber Arnold vor 1209 oder 1212 schon von einem so bemerkenswerten Grabmal spricht, dann ist die Möglichkeit gar nicht abzusehen, daß in dem gewölbten Dom, dessen Deckengewölbe sogar aus jener frühen Zeit noch erhalten sind, ein solches Grabmal gegen 1250 oder 1270 schon so abgängig gewesen sein sollte, daß es erneut werden mußte. Nein — jene sepultura satis memorabilis steht heute noch vor uns und ist bald nach dem Tode Heinrichs des Löwen (1195) gemeißelt worden. Zu dieser Zeit stimmen auch die beiden Kragsteine unter den Füßen Heinrichs und Mechtildens. Sie ähneln den Kapitellen und Kragsteinen zu Heisterbach, begonnen 1202.



Dom zu Münster. Bischof Dietrich von Ysenburg † 1226 (?).

Das Standbild des Bischofs in der südlichen Vorhalle am Dom zu Münster, welcher den Grundstein trägt, hält auch ein Spruchband. Die Inschrift lautet:

„† ELIGO RET MORIOR OPUS INCHOO FESTA MARIE
† DEDICO ST ANNI PLURES SED TERMIN' UNU'."

[Ich werde erwählt und sterbe
Ich fange den Bau an
Ich widme Maria das Fest
Es sind verschiedene Jahre, aber derselbe Tag.]

Daß man so zu übersetzen hat — die bisherigen Übersetzungen treffen, soweit mir bekannt, nicht zu — ergeben folgende Belege:

Die Chronica episcoporum Monasteriensium [20]) berichtet:

[18]) Leibnitz, »Scriptores rerum Brunsvicensium illustrationi inservientes.« Tom. 1. (Hannover, 1707.) S. 721.

[19]) »Hessisches Urkundenbuch.« (Urkundenbuch der Deutschorden-Ballei Hessen von A. Wyss.) (Leipzig, 1879.) Bd. 1, S. 51.

[20]) »Geschichtsquellen des Bistums Münster.« (Münster, 1851.) Bd. 1, S. 30 ff.

„XXVI. Thidericus nobilis, natus de Yseneborch . . . Hic anno domini . m . cc. XXV. in die beate Marie Magdalene primum lapidem nove ecclesie Monasteriensis posuit et ipsum diem celebrare instituit. (Unde et hi versus in paradiso sunt depicti:

Gaudeat ecclesia cum peccatrice Maria
Hunc celebrando diem, quem primus ob eius amorem
Primum sortitus pacis cultor Theodoricus
Hic fecit celebrem, quo nostrae sedis honorem,
Huic operi lapidem primum posuit pater idem.

Anno gratia . m. cc . XXV. die festo Magdalenae.)

Et fertur, quod in die Mariae Magdalenae fuerit natus et tali die in episcopum electus et tali die mortuus."

[26. Thiderich, Edeler, geborener von Ysenburg . . . Dieser legte im Jahre des Herrn 1225 am Tage der heiligen Maria Magdalena den ersten Stein der neuen Münsterschen Kirche und bestimmte, diesen Tag zu feiern. (Deswegen sind auch im Paradies folgende Verse aufgemalt:

Es freue sich die Kirche mit der Sünderin Maria
Bei der Feier dieses Tages, welchen zuerst aus Liebe zu ihr
Der Friedenspfleger Theodorich hier berühmt machte
An dem dieser Vater den ersten Stein zu diesem Werke legte,
Unseres Sitzes Ehre.

Im Jahr der Gnade 1225 am Festtage Magdalenas.

Und es wird erzählt, daß er am Tage Maria Magdalena geboren gewesen ist und am gleichen Tage zum Bischof erwählt und am gleichen Tage gestorben.]

Der Vers fehlt heutzutage im Paradies. Da die Gestalt des Bischofs aber durch den Grundstein wie durch das Spruchband und den verschwundenen Vers als die Dietrichs von Ysenburg erwiesen ist, so läßt sich die Zeitstellung dieser Münsterschen Standbilder — es sind vier gleichaltrige, Dietrich von Ysenburg, die heilige Magdalena, der heilige Laurentius und ein unbekannter Ritter — ebenfalls näher bestimmen.

1265 wird der Dom unter Bischof Gerhard von der Mark eingeweiht. Dieser letztere stirbt 1277. Vor ihm waren noch drei andere Bischöfe während des Baues gestorben: Ludolf 1247, Otto 1259 und Wilhelm 1260. Keiner dieser vier Bischöfe hat in dem Paradies ein Standbild erhalten. Der aufgemalte Vers gedenkt keines derselben, nicht einmal desjenigen, der den Bau vollendet hat und 1277 gestorben ist. Diese Standbilderreihe kann also zum mindesten nicht nach 1277 entstanden sein. Ihre Herstellung ist zwischen 1226, dem mutmaßlichen Todesjahr Dietrichs, und 1277 erfolgt; höchstwahrscheinlich unter dem ersten Nachfolger, also vor 1247.

Damit stimmt das Ornament der Kapitelle und die Standbilder ordnen sich richtig in die früher angegebene Reihenfolge ein.

Grunewald. Max Hasak.

Bücherschau.

Königliche Museen Berlin. — Die Gewebesammlung des K. Kunstgewerbemuseums. Im amtlichen Auftrage herausgegeben von Julius Lessing. Verlag von Ernst Wasmuth in Berlin. — Von diesem monumentalen Werke (welches hier bereits Bd. XIII, Sp. 349/350 angezeigt wurde) ist soeben das IX. Heft erschienen, dem das Schlußheft nicht unmittelbar, wie früher vorgesehen war, sondern, gemäß neuer Bestimmung, erst als XII. folgen soll.

Das neueste Heft (welches, wie alle anderen 30 Großfoliotafeln, zur Hälfte Farben- und Lichtdrucke umfaßt) hat den Vorzug, den vielbesprochenen Aachener Elefantenstoff in Lichtdruckreproduktion ganz, also mit den vier gleichen Kreisen, in farbiger Reproduktion einen Kreis, mit einem Teil des folgenden, mithin auf Doppeltafel den ganzen Rapport in natürlicher Größe zu bringen. Man braucht diese über jedes Lob erhabenen Abbildungen, das vollendete Ergebnis der fast ein Jahrzehnt währenden chromophotographischen Arbeiten im Berliner Kunstgewerbemuseum, nur zu vergleichen mit der Farbentafel IX in Bd. II der »Mélanges d'Archéologie« von Cahier et Martin, Paris 1851, die für die damalige Zeit recht gut war, um die absolute Notwendigkeit neuer Aufnahmen zu erkennen, widrigenfalls dieser hinsichtlich seiner schweren Bindung, seiner monumentalen Zeichnung, seiner ungewöhnlich reichen (aus Dunkelrot, Gelbgrau, Weiß, Violett, Hellblau, Grün bestehenden) Färbung aus dem großen Werke hätte ausgeschlossen werden müssen. Als Ursprungszeit wird für dieses, durch die eingewebte, noch nicht erschöpfend gedeutete Inschrift als byzantinisch gewährleistete Gewebe 814 oder 1000, also das Todesjahr Karls des Großen oder das Eröffnungsjahr seines Grabes, angegeben. Am nächsten dürfte es liegen, an das letzte Viertel des X. Jahrh. zu denken, in dem die 971 von Konstantinopel übergesiedelte Kaiserin Theophanu ihrem Sohne Otto III. diesen kostbaren Stoff vielleicht als Grabdecke für den hohen Ahnherrn schenkte. — Möge es dem unermüdlichen Sammler für sein großes Werk vergönnt sein, dasselbe bald zum Abschluß zu bringen, mit Einschluß des Textbandes, in dem die gerade dieses, von so

wenigen Kunstforschern kultivierte Gebiet betreffenden reichen Erfahrungen eines langen Lebens niedergelegt werden als die Quellen vieler neuen Aufschlüsse, als die Grundlage einer zuverlässigen Geschichte der Textilkunst.

Schnütgen.

Kunstdenkmäler der Schweiz. N. F. V u. VI. — Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden von Joseph Zemp unter Mitwirkung von Robert Durrer. Atar, A.-G. in Genf, 1906.

Diese Studie, die 38 Großfolioseiten Text mit 33 Illustrationen und 10 Lichtdrucktafeln, von denen 2 farbig, umfaßt, ist von größter Bedeutung wegen des Schatzes, den sie ans Tageslicht zieht, wie wegen der gründlichen Beschreibung, die sie ihm widmet. Es handelt sich um das jetzt noch bestehende festungsartige, an der Ostmark des Schweizerlandes gelegene Nonnenkloster, das als Monasterium Tuberis in die karolingische Periode zurückreicht, nicht nur als Bauwerk, nicht nur mit seinen Marmorskulpturen, sondern sogar mit seinen Wandgemälden. — In die Beschreibung teilen sich Zemp, der den archäologischen Löwenanteil musterhaft besorgt hat, ohne neue Ausgrabungen und Bloßlegungen, und Durrer, der die geschichtlichen Vor- und Hülfsarbeiten übernahm. — Die Einführung gilt dem verhältnismäßig einfachen Kloster, dessen Geschichte geprüft wird mit dem Ergebnis, daß das Münster vor 805 entstand. Bis in diese Ursprungszeit führt Zemp die Marmorreliefs mit der longobardischen Ornamentation zurück, um sich dann an der Hand zahlreicher Zeichnungen den karolingischen Bauten zu widmen: der einschiffigen Kirche mit den drei Apsiden in Hufeisenform, mit ihren Blendarkaden (deren Analogien in anderen schweizer Kirchen nachgewiesen werden), mit ihren eigentümlichen Fenstertypen (die an die Reichenau erinnern), mit ihrem System der farbigen Außendekoration. — Noch größere Bedeutung kommt den Wandgemälden zu, die, obgleich nur zum Teil erkennbar, reichlich und vortrefflich, zum Teil in Farben wiedergegeben sind, nebst den über den spätgotischen Gewölben (wie in St. Aposteln und St. Georg zu Köln) erhaltenen Resten. Da mehrfache Übertünchungen der, dem Anscheine nach wohl hundert, Darstellungen stattgefunden haben, so wird die Entzifferung sämtlicher Zyklen so bald nicht möglich sein. Die bis jetzt einigermaßen erkennbaren hat Zemp mit Aufbietung großer Mühe und Kombination ergründet und festgestellt, daß auf der Nord- und Westwand Szenen aus dem Leben Davids und Absaloms dargestellt sind. Letztere, auch ikonographisch merkwürdigen Gruppen werden als die relativ besser konservierten genau erklärt. — Um die sich aufdrängende Frage nach der Heimat und Zeit zu lösen, zieht der Verfasser die Ornamente von Maria Antiqua, die Figuren des Aachener Münsters, der Reichenau usw. als Vergleichsobjekte heran mit dem Resultat, daß er in Oberitalien die Vorbilder sucht für die Ausführung im Beginne des IX. Jahrh. — Die neugewonnene, vortrefflich eingeführte Denkmälergruppe wird noch lange die gerade auf diese Zeit gerichtete Wissenschaft beschäftigen.

Schnütgen.

Die Storia dell' arte italiana von Adolfo Venturi, Verlag von Hoepli in Mailand, ist seit unserem letzten Referat für Bd. XVII, Sp. 281/282 um den IV. und V. Band (à 30 Fr.) gewachsen, aber über das Trecento nicht hinausgediehen. Mit der Plastik des XIV. Jahrh. beschäftigt sich der IV., mit der Malerei derselben Zeit der V. Band. Die 970 Seiten des IV. Bandes sind mit 802, die 1093 Seiten des V. Bandes mit 818 Abbildungen geschmückt, von denen manche eine ganze Seite füllen, so daß hier hinsichtlich der Illustration etwas ganz Ungewöhnliches geboten ist. Von ihr ist verhältnismäßig Weniges im IV., nicht unerheblich mehr im V. Band dem Auslande entnommen; Photographien und Reproduktion durchweg gut, durch die Aufnahme zahlreicher Details das Studium erleichtert. — Daß durch diese Fülle des Illustrationsapparates die Forschung nicht beeinträchtigt ist, möge schon a priori angedeutet werden durch die Tatsache, daß in jedem der beiden Bände 300 Künstlernamen erwähnt sind, eine für diese Frühzeit, auch in Italien, enorme Zahl. Eine lange Reihe von Einzelfiguren und von Reliefs in Stein, vornehmlich religiöser Art, wird durch die 5 ersten Kapitel des IV. Bandes vorgeführt: Schmuckstücke von Bauwerken oder von Ausstattungsdenkmälern, wie Baldachine, Altäre, Kanzeln, Epitaphien; ausgehend vom Brunnen in Perugia, dem St. Dominikusschrein in Bologna, dem Ciborienaltar in St. Paul zu Rom, der berühmten Bronzefigur (des Arnolfo di Cambio) in St. Peter zu Rom, der Kanzel in Pistoja, bis zu den Pilasterreliefs in Orvieto, am Campanile von Florenz, am Dom zu Bologna, wozu ein ausgiebiger Text den lehrreichen, manches Neue bietenden Kommentar liefert. Das VI. (Schluß-)Kapitel umfaßt eine Auswahl von Holz- und Elfenbeinfiguren, von Intarsien und Inkrustationen, namentlich aber von Goldschmiedeerzeugnissen der hervorragendsten Art: von Bischofsstäben, Kreuzen, Reliquiaren, Altarretabeln, unter denen die Prachtexemplare in Orvieto, Pistoja und Florenz alles andere überragen.

Der V. Band entrollt in 7 Kapiteln das überaus reiche Bild der italienischen Wand- und Tafelmalerei von der Mitte des XIII. bis zum Schluß des XIV. Jahrh., also von den letzten Ausläufern der romanischen Epoche in Siena (die namentlich in Kruzifixen, Retabeln usw. bestehen) und von den ersten Schöpfungen Cimabues, wie von den byzantinisierenden Fresken in Grottaferrata bis zu den Großtaten Giottos und den Einflüssen, die sie weithin in Toskana, Umbrien usw. ausübten, zahllosen Künstlern von Bedeutung und Namen die Wege bereitend. An der Hand der zumeist minder bekannten, vortrefflich wiedergegebenen Bilder und ihrer markanten Erklärung diese in der Kunstgeschichte beispiellose Entwickelung zu prüfen, ist ungemein lehrreich. — Das VIII. Kapitel bringt außer manchen kostbaren Miniaturen mehrere interessante Gewebe und einzelne sehr wertvolle Stickereien, von denen der glänzende frühgotische englische Chormantel gewiß gern in den Kauf genommen wird. — Als in Vorbereitung befindlich werden bezeichnet für den VI. und VII. Band die Skulptur und Malerei des Quattrocento, für den VIII. und IX. die Architektur des Trecento und Quattrocento, für den X. die (bisher etwas vernachlässigten) Kleinkünste des Quattrocento, so daß also dieses musterhafte Buch allmählich zu einem Sammelwerk

sich auswächst, dem die anderen Nationen nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen vermögen. B.

Seelengärtlein, Codex MS. 2607 der K. K. Hofbibliothek in Wien. Herausgegeben unter der Leitung und mit kunstgeschichtl. Erläuterungen von Dr. Friedr. Dörnhöffer, Leiter der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek. — 514 Tafeln mit 109 farbigen, 857 schwarzen und 62 einfach getönten Seiten und beschreibendem Text. In 11 Lieferungen zu je 60 Mk. Joseph Baer & Co. in Frankfurt a. M.

Dem Breviarium Grimani (dessen kostbare Reproduktion hier Bd. XVII, Sp. 347 angezeigt wurde) steht hinsichtlich der künstlerischen Ausstattung ebenbürtig zur Seite das Wiener Seelengärtlein, eine Verdeutschung des »Hortulus animae«, eines im späteren Mittelalter in Deutschland verbreiteten Andachtsbuches. Dasselbe wurde zwischen 1517 und 1523 für die Statthalterin der Niederlande, Erzherzogin Margaretha von Österreich geschrieben, von dem Genter Maler Gerard Horenbut und seinen Schülern mit Bildern ausgestattet. Sie bestehen in ganzseitigen Heiligenfiguren mit landschaftlichem bzw. architektonischem Hintergrund sowie in Blattumrahmungen mit figurenreichen, dem städtischen und namentlich dem ländlichen Leben entnommenen Szenen höchster Mannigfaltigkeit. — Zwei solcher Tafeln, die auf Grund photographischer Aufnahmen durch mehrfarbigen Lichtdruck gewonnen sind, liegen mir vor: die Figur der hl. Märtyrin Katharina und das Kalenderbild des April. Das erstere ist bezüglich des Gesamteindrucks, wie der Einzelheiten: der Karnation, des goldgefaßten Obergewandes, der spätgotischen Bauwerke, vortrefflich wiedergegeben; und auf dem zweiten treten die ungemein subtilen Details der Viehherden, des Baumschlags, der fernen Stadt und Berge in voller Klarheit und doch harmonischer Stimmung in die Erscheinung. Bei dieser, trotz der Schwierigkeit vollkommenen Korrektheit der Wiedergabe ist an der unbedingten Beherrschung der sonstigen Techniken nicht zu zweifeln. Daher ist mit uneingeschränktem Vertrauen der glänzenden Publikation entgegenzusehen, von der nur 200 numerierte Exemplare in den Handel gelangen, die I. Lieferung bereits erschienen ist. — Von der kunsthistorischen Einleitung sind, im Flusse der Forschung über die altflandrische Schule, besonders über Memling, dessen Altmeisterruhm diese Miniaturen künden, neue zuverlässige Ergebnisse zu erwarten.

Schnütgen.

Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. II. Teil. Die monumentale Glasmalerei im XV. Jahrh. 1. Hälfte: Zürich und die Innerschweiz; Bern, seine Landschaft und die Stadt Biel. Von Hans Lehmann, Zürich 1907. Groß 4. 51 Seiten.

Dr. Hans Lehmann, der Direktor des schweizerischen Landesmuseums, veröffentlicht als Sonderabdruck aus den »Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich« die Fortsetzung eines früheren Aufsatzes, welcher sich mit der Geschichte der schweizer Glasmalerei bis zum Jahre 1400 beschäftigt. Der Verfasser ist ein berufener Kenner seiner Heimatgeschichte, seine ersten Arbeiten auf unserem Gebiet wurden schon vor länger als einem Jahrzehnt allseitig mit Freuden begrüßt. Zuverlässig in der Beschreibung der Denkmäler, sachverständig in der Behandlung technischer Fragen, vertraut mit dem einschlägigen Schriftwerk, versteht Direktor Lehmann es vortrefflich, den Gegenstand in gefälliger Sprache vorzuführen und denselben durch Einflechten geschichtlicher und kulturgeschichtlicher Begleiterscheinungen zu beleben. In überzeugender Weise schildert er die Gründe, weshalb die Schweiz nur verhältnismäßig wenige Denkmäler des XV. Jahrh. aufzuweisen hat. Mehrere Tafeln bringen gute Abbildungen der besten Kunstwerke. Angesichts der bisher vorliegenden Teile sieht der Kundige mit begreiflicher Spannung dem Erscheinen weiterer Hefte entgegen, um so mehr, als der nun folgende Zeitabschnitt die Blütezeit der schweizerischen Kleinkunst darstellt, während welcher tüchtige Meister die weltberühmten Schweizerschulen schufen. Es wäre wünschenswert, daß auch in Deutschland Vereine oder noch besser die Behörden sich dazu verstehen möchten, in ähnlicher Weise den ungemein reichen und außerordentlich wertvollen Schatz an alten Glasgemälden einheitlich zu veröffentlichen. Andere Länder haben uns längst die Wege gewiesen. H. Oidtmann.

Beiträge zur Geschichte der Ölmalerei von Charles Lock. Eastlake. Deutsch von D. Julius Hesse. Hartleben in Wien und Leipzig, 1907. (Preis 7,50 Mk.)

Die Untersuchungen Eastlakes (1847) über den Ursprung und die Entwicklung der Ölmalerei haben sich hinreichend bewährt, um auch jetzt noch die Übertragung ins Deutsche zu verlohnen. Sie gehen vornehmlich auf die Quellen, auf alte Mitteilungen und Rezepte zurück, deren Vorspiel bereits im Altertum nachweislich, bei Theophilus (im XII. Jahrh.) bestimmtere Form gewinnt, in der II. Hälfte des XIV. Jahrh. klar hervortritt im Unterschiede von der die damalige Zeit beherrschenden Fresko- und Wachsmalereien. — Der Bericht Vasaris über die Einführung der Ölmalerei durch van Eyck wird eingehend geprüft, und an diese Prüfung im VIII. Kapitel schließen sich in 4 weiteren Kapiteln mehrfache Untersuchungen technischer Art, die für Fachleute von Interesse sind, obgleich mehrere derselben durch neuere Prüfungen überholt wurden. Auf einige der letzteren, namentlich von Berger (vgl. unsere Zeitschrift XI, 284) weist der Übersetzer hin, der den verschiedenen gründlichen Nachweisen von Cremer (vgl. IV, 326, VIII, 391, XIV, 319, XVII 382) noch manche wertvolle Winke als dankbare Ergänzungen hätte entnehmen können. G.

Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit 1907. St. Norbertus-Verlag, Wien. (Pr. 50 Pf.)

Auch diesen Jahrgang zeichnet gute Illustration aus, die hauptsächlich besteht in dem farbigen Titelbild des Herzens Mariä, in der Pietà von Fra Bartolommeo, in Ausstattungsgegenständen des St. Stephansdomes, in Beiträgen zum Lebensbilde Moritz' von Schwind, zur Schilderung von Damaskus, wie zu verschiedenen Erzählungen religiöser und profaner Art. D.

INHALT

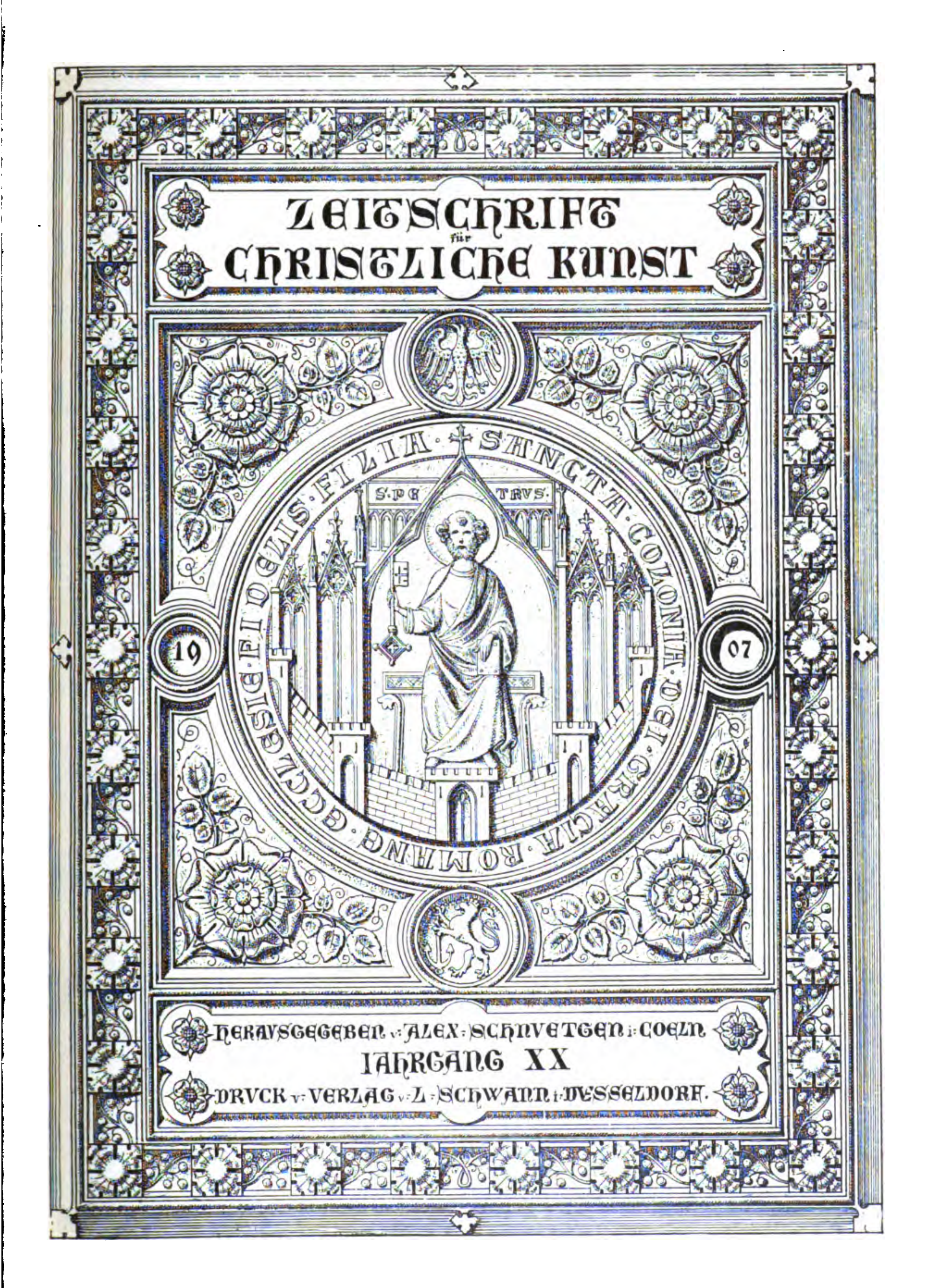
des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben 1. März 1907.


ZEITSCHRIFT
für
CHRISTLICHE KUNST
SANCTA · COLONIA · DEI · GRACIA · ROMANE · ECCLESIE · FIDELIS · FILIA ·
S · PE TRUS
19
07
HERAVSGEGEBEN V · ALEX · SCHNVETGEN I · COELN
IAHRGANG XX
DRVCK V · VERLAG V · L · SCHWANN I · DVSSELDORF ·

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1907. XX. JAHRGANG. 1907.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1907.

INHALTS-VERZEICHNIS

zum XX. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

I. Abhandlungen.

II. Bücherschau.

III. Abbildungen.

Alphabetisches Register.

* zeigt an, daß der Text illustriert ist. — A. = Anmerkung. Jh. = Jahrhundert. Slg. = Sammlung.
Verweisungen in eckigen Klammern beziehen sich auf die früheren Jahrgänge der Zeitschrift. Die römischen Ziffern bezeichnen in diesen Fällen die Jahrgänge.

Verzeichnis der besprochenen Bücher und Kunstblätter.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

—·—

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XX. JAHRG. —·— HEFT 1.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1907.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. ADOLF BERTRAM von HILDESHEIM.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Landgerichts-Präsident KARL REICHENSPERGER (KOBLENZ).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).



Quinten Massys: Die Kreuzigung Christi.

Mittelstück eines Triptychons in der Sammlung des Chevalier Mayer van den Bergh zu Antwerpen.

Abhandlungen.

Passionsbilder des Quinten Massys.

Mit Abbildung (Tafel I).

Die Traditionen des Jan van Eyck und Hans Memling, die in Brügge so treulich Generationen hindurch bewahrt blieben, erstarben mit der Vorherrschaft Antwerpens in der flandrischen Kunst. Mit dem Beginn des XVI. Jahrh. verließen die dortigen Maler das begrenzte Feld, welches jener große Realist zuerst erschlossen und urbar gemacht hatte. Die Anreihung subtiler Einzelbeobachtungen erschien ihnen nunmehr starr, der Maßstab der Figuren allzu bescheiden. Der Ausdruck der Köpfe, die Sprache der Gebärden auf den überkommenen Tafelbildern war ihnen zu schlicht, nicht eindrucksvoll, nicht fesselnd genug. Auch in dieser Hinsicht wirkte der genius loci, ein Zug zum Großen, Wirksamen tat sich kund. Im Getriebe der Handelstadt sollen die Kunstwerke auch den Flüchtigen in der Betrachtung festhalten und sich durch die Eigenart der Figurenverbindung und Motive als ein Neues, Ganzes erschließen; ein Bildeindruck soll in der Vorstellungskraft des Beschauers fortleben. Der Endzweck eines Gemäldes besteht nicht bloß darin, eine einfache Situation getreu dem Leben abzuspiegeln oder Figuren nach festem Typus in hergebrachten Attitüden, in symmetrischem Schema, einer Art architektonischem Gruppenbau, zusammenzustellen. Der Künstler wird sich allmählich seiner subjektiven Anschauungen bewußt; er legt Wert auf seine eigene Konzeption, will seine innerliche Verarbeitung des Sujets, seine besondere Auffassung dokumentieren und hiermit Eindruck machen. Diese Neigung sich auszusprechen ist zwar nichts gänzlich Neues, auch die Bilder der Eyck-Schule enthielten eine selbständige Umbildung überlieferter Darstellungskreise; bei ihrer völligen Hingebung an die Arbeit, dem Aufgehen der Phantasietätigkeit in der wirklichen Erscheinung und dem selbstvergessenen Fleiß tritt das Wesen jeder Persönlichkeit aber nicht mit gleicher Intensität und Absichtlichkeit hervor. Der Anspruch an das Kunstwerk, daß es eigenartig, neu und sinnvoll über den Anblick der Natur hinausgehe, führte zur Verschärfung der Charakteristik und zur Häufung anekdotenhafter Züge. Die Umwälzung vollzieht sich selbstverständlich nicht mit einem Male in der Tätigkeit eines einzelnen Meisters, aber man erkennt die prinzipielle Veränderung der Ziele, wenn man die figurenreichen Szenen aus Bibel und Legende des Lucas van Leyden, Pieter Breughel, Hieronymus Bosch, die uns in ihrer urwüchsigen Derbheit fast wie Parodien berühren, mit den feierlichen älteren Andachtsbildern vergleicht.

Quinten Massys (Metsijs) aus Loewen († 1530) war der geniale Künstler, der das faszinierende Leben aus eigener Anschauung auf dem Boden nationaler Sonderart künstlerisch neu zu prägen suchte. Er muß als der eigentliche Begründer der spezifisch Antwerpener Malerei gelten. Die Sage berichtet, wie er durch eine Herzensneigung vom Grobschmied zum Maler wurde und die Selbständigkeit seines geschlossenen künstlerischen Wesens drängt sich sofort bei der Betrachtung seiner imposanten Werke auf. Sicher beglaubigte Schöpfungen, die sich als Originalgemälde erhalten haben, rühren sämtlich aus seinen reifen Lebensjahren. Die Stilkritik hat aber schon früh den Versuch gemacht, durch Vergleich mit diesen auch einige frühe Leistungen zu bestimmen, sie erweisen den engen Anschluß an den Haarlemer Dierick Bouts, den Stadtmaler von Loewen († 6. Mai 1475), der in der Erzielung einer monumentalen Wirkung seiner Tafeln dem Antwerpener Grobschmied vorausging.[1]) Dem Bildner, welchem es in erster Linie auf den erschütternden Eindruck seiner Darstellungen ankam, bot die Passion des Herrn den allerdankbarsten Gegenstand, und so gewinnen wir vor der „Klage am Leichnam Jesu“ im Antwerpener Museum Nr. 245 die beste Vorstellung von der mäch-

[1]) Dr. Walter Cohen, »Studien zu Quinten Metsijs.« (Bonn 1904). Der Christophorus im Antwerpener Museum Nr. 29 zeigt den Übergang eines Nachfolgers des Bouts zu der größeren, eindringlichen Auffassung des Massys, der schmerzvolle Christuskopf auf dem Schweißtuch der Veronika (ebendort Nr. 250) rührt bestimmt von Aelbrecht Bouts her.

tigen Eigenart, dem Umfang und hohen Wert der Begabung des Quinten Massys. Im Jahre 1508 empfing der Meister den Auftrag der Schreinerzunft um 300 Gulden in 3 Raten den Flügelschrein für ihren Altar in der Liebfrauenkirche zu malen. Das unschätzbare Werk wurde dreimal durch glückliche Fügungen der Vaterstadt bewahrt; es entging dem Bildersturm 1566, die hohen Angebote Philipps II. von Spanien und der Königin Elisabeth von England waren der Schreinerzunft zwar sehr verlockend, doch durch die Bemühungen des Malers Marten de Vos erwarb der Magistrat 1582 das Hauptstück heimischer Kunst.

Bei dem Bilde der Beweinung Christi erkennt man noch deutlich die Überlegung und Berechnung des Künstlers, eine große Anzahl Gestalten in übersichtlicher Komposition prägnant und geschlossen anzuorden, alles Wesentliche eindringlich hervorzuheben. In starker Plastik sind die Figuren dicht an den Rand der Bildfläche gerückt. In bedeutendem Maßstab gingen sie schon aus der Phantasie des Meisters hervor; sie erscheinen nicht mehr als Vergrößerungen, wie manche umfänglichen Gemälde des Memling und Gerard David. Ein nordischer Monumentalmaler ist hier erstanden, selbständig in Formenerfassung und Technik. Seine Gestaltungskraft ist ganz von der Figurengruppe erfüllt, er konzentriert sich, der Eindruck aber ist eher lyrisch wie dramatisch. Ein tiefes Schweigen der Trauer herrscht, kein markerschütternder Aufschrei, oder totenbleiche Ohnmacht stört die stille Weihe. Die Mater dolorosa in würdiger Fassung rührt die Herzen, sie ist wie eine Verkörperung liebeglühender Gottergebenheit, inbrünstigen Gebetes. In acht Köpfen ist dieser Ausdruck heiligen Schmerzes variiert, der große Physiognom sah hierin eine dankbare Aufgabe.[2]) Grandios und markig erhebt sich die Gestaltungskraft bei der Schilderung des Leichnams Christi, den schlaffen Gliedern, dem mürben, blutlosen Fleisch, dem vortretenden verrenkten Brustkorb und dem Antlitz, das noch in der Erstarrung von Qualen zeugt; besonders sind auch die Hände faltig, halbgeöffnet mit subtiler Sorgfalt durchgebildet. Die ganze Komposition ist jedoch eher plastisch wie malerisch, die Raumschilderung wird nur wenig berücksichtigt. Es fehlt der Übergang verschiedener Pläne. Die Felspartie steht wie eine Kulisse unmittelbar hinter den Figuren. Bei den derben genrehaften Episoden, dem Arbeiter, der seine Suppe verzehrt und dem Alten, der einen Kiesel aus seinem Schuh schüttet, hat man auf die komischen Figuren in Shakespeares Tragödien hingewiesen, der Vergleich mit den Passionsspielen würde näher liegen.

Außer der gesamten auf das Große und Bleibende gerichteten Auffassung ist auch die malerische Behandlung durchaus neu und kaum berührt von ererbten Traditionen. Schon die Gewandung folgt nicht mehr dem Vorbild der Holzschnitzereien in eckiger bruchiggehäufter Faltengebung. Die verschiedene Weiche uud Schmiegsamkeit der Stoffe tritt mehr hervor. Das Wollentuch breitet sich aus, die Bauschen und Faltenrücken bilden rundliche Massen, die Seide fällt schillernd in engem Gefältel, ebenso eingehend wird der schwere Brokat, das Linnen wiedergegeben. Die van Eyck-Schule hatte wesentlich klare satte Lokalfarben verwandt; an ihrer Stelle dominieren jetzt lichte Schillertöne neben kräftigen Hauptfarben. Fast schattenlos stellt er diese nebeneinander und erreicht einen frischen, duftigen Silberglanz. Reichgemusterte Gewänder stehen neben Lila, Himbeer, Himmelblau, Weiß mit blauem und rosigem Schimmer, Pfirsichblütenrot, Kirschrot neben dem leuchtenden Granatrot. Es dürfte schwer sein, die ganze Skala von Übergängen mit Worten zu umschreiben, seine Palette ist außerordentlich reich an neuen Verbindungen. Vor den Gemälden fällt besonders der Schmelz, die flüssige Behandlung auf, die durchsichtige Weichheit; den Schimmer seines Inkarnates in zartvertriebenen Lasuren hat in dieser Weise kein anderer Maler angestrebt. Die Landschaftsfernen hüllt er in blaulichen und grauvioletten Duft.

Auf den Flügeln des Johannesaltares schildert der Meister erregte Handlungen und geht bis an die Grenze des Zulässigen. Eine absichtliche Originalität operiert mit grellen Kontrasten; die nervöse Heftigkeit der Gebärden wird zur Affektation, die hageren Figuren winden sich, verrenken die Glieder. Der Maler wünschte, Gemütsart, Temperament und

[2]) Weitere Brustbilder klagender Frauen von Quinten Massys befinden sich im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin Nr. 574c und zwei in der Sammlung Albert Figdor zu Wien. Th. v. Frimmel: »Kleine Galeriestudien« N. F. IV. (1896), S. 14.

die momentane Seelenstimmung jeder Person markant in der Bildung der Gesichtszüge und den Mienen abzuspiegeln. Eine abschreckende Brutalität sollte neben dem Verehrungswürdigen stehen. Sein grotesker Humor mischt sich ein, bildet die Würze für das große Laienpublikum. So nehmen denn verbissene, wütende, hämische, grinsende Physiognomien, der Ausdruck seelischer Spannung, der Grausamkeit und Lüsternheit, bis zur Grimasse verschärft, einen großen Raum auf den Flügelbildern ein; sie schildern den in höchster Exaltation flehenden Johannes im siedenden Kessel, welchen wüste Henker mit Anspanung aller Kräfte vergebens einheizen, und im Hintergrund eine wahre Auslese toller Karikaturen. Auf der anderen Seite überreicht Salome der Mutter das Haupt des Täufers Johannes.

Eine zusammenhängende Gruppe von Passionsbildern, die bis vor kurzem verkannt wurde, scheint dem Johannesaltar zeitlich vorauszugehen. Das Kolorit ist hier dunkler, schwerer, aber von tiefer Leuchtkraft, Schillerfarben werden noch nicht in gleichem Maße verwandt. Die Behandlung ist frei und geistreich, aber nicht so eindringlich und scharf pointiert. Da Massys schon seit 1495 Lehrknaben annahm, so folgen die Schüler begierig den Problemen in Komposition und Charakteristik, die sich der Meister fortschreitend stellte, wiederholen seine Motive und Ausdrucksformen in mannigfachen Abwandlungen.

Eine kleine Pietà nebst Johannes im Louvre Nr. 2203 vor großzügigem landschaftlichen Hintergrunde schließt sich in der Figurenverbindung eng an die Tradition, vornehmlich ein Tafelbild des Dierick Bouts an.[3])

Der Maler, welcher die Klage um den hingeschiedenen Jesus so erschütternd, gedrängt in der Fülle bedeutender Motive vorführte, hat gewiß auch die Erlösertat selbst mit monumentaler Wucht und innerer Größe dargestellt. Walter Cohen (a. a. O. S. 33) vermutet, ein angeblich beim Bildersturm zerstörtes Altarwerk in der Antwerpener Liebfrauenkirche habe die Szene auf Golgatha enthalten, eine Komposition, die weithin nachwirkte.

Als die früheste erhaltene Fassung, ganz von der Hand des Quinten Massys, betrachte ich das kleine Gemälde der Liechtenstein-Galerie in Wien Nr. 730.[4]) Hoch ragt der Heiland am Kreuze, nicht mehr in geknickter, seitwärts gedrehter Haltung, sondern in voller Vorderansicht, dominierend über die Bildtafel und steht in kräftiger Silhouette vor dem lichten Himmel. In ausdruckvollen Umrissen, wie auf Fernwirkung berechnet, heben sich auch die drei Gestalten der gramerfüllten Getreuen von der Landschaft ab, die sich trotz zahlreicher Einzelheiten unterordnet, nur als Folie dient. Eine Umbildung dieser Komposition vielleicht auf der zweiten Stufe zeigt das Mittelstück eines umfänglichen Triptychons in der Sammlung des verstorbenen Chevalier Mayer van den Bergh zu Antwerpen (Tafel I).[5]) Während Magdalena eine Profilgestalt, die klagend am Kreuze niedersinkt, und Johannes in hochrotem Mantel, der in übergewaltigem Schmerz aufblickend die Hände zusammenkrampft, genau wiederholt sind, wurde die hehere Gestalt der Madonna in tiefblauem Mantel verändert und in frommer Ergebung in tiefinnerlichem Weh neben den leidenschaftlichen Schmerzensausbruch gestellt. Hinter der heiligen Jungfrau trocknet Maria Kleophas ihre Tränen. Das Kolorit ist hier tiefer, die Farbenstimmung dunkler, schwerer, das Detail tritt mehr hervor. Die Landschaft ist mit besonderer Sorgfalt ausgestaltet, den Mittelgrund nimmt die hochgelegene Stadt Jerusalem ein, von einer Burg überragt, die Fernen verschwimmen in zartem graulichen Dunst, Haufenwolken sammeln sich am Himmel.

---

[3]) Eine andere Pietà in Halbfigur in der Münchener Pinakothek Nr. 134 mag in ihrer Erfindung auf die Spätzeit des Q. Massys zurückgehen, das Gemälde stammt aber trotz dieser Benennung im Galerie-Inventar Maximilians I. aus späterer Zeit und erinnert sogar in der breiten Ausführung schon an die Technik des Rubens. Eine Tuschzeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden trägt die spätere Aufschrift: Quentin Massys 1530. — A. v. Fornenbergh nennt als Werk des Massys noch ein Altärchen, in der Mitte der tote Christus auf dem Schoße der Madonna, umgeben von Johannes und trauernden Frauen, auf den Flügeln Sta. Agnes als Schäferin im Strohhut mit dem Hirtenstab und Sta. Barbara. Henri Hymans: »Gazette des beaux-arts (1888) II. S. 196.

[4]) Nach W. Bode ‚Liechtensteiner Galerie' in »Graph. Künste« (1895) S. 120 gemeinsame Arbeit des Q. Massys und J. Patinir. — Exposition des primitifs flamands Bruges 1902 Nr. 198. Hulin: »Catalogue critique« p. 53. Friedländer: „Meisterwerke" Tafel 63 und »Repertorium« XXVI. 1903. S. 154.

[5]) Collections du Chevalier Mayer van den Bergh. Catalogue des tableaux Nr. 27, Eichenholz. H. 1,77 *m*, Br. des offenen Altarwerkes« 2,21 *m*.

Die Flügelbilder in ihrer köstlichen Feinheit der Detailmalerei, der sinnigen Anmut ein wenig befangener Gestalten erinnern daneben an die zierlichen Halbfiguren, St. Johannes Ev. und Sta. Agnes in der Sammlung von Carstanjen zu Berlin. Der milde Greis St. Hieronymus als Kardinal im Purpurornat empfiehlt mit aufwärts zum Kreuze hingewandtem bärtigen Haupte den inbrünstig betenden Donator in schwarzem Habit. Hinter der knienden, freundlich-behäbigen Stifterin steht seltsam wie eine Wundererscheinung Maria Aegyptiaca, die Freundin einsamer Wildnis, nur von ihrem herabwallenden Haupthaar umhüllt, in der Hand drei Brote. Die reizvollen malerischen Einzelheiten im Hintergrund beider Tafeln, das weithin sich dehnende wellige Hügelland, der dunkle Wald, Triften mit Schafherden, ein ragendes Felsentor und die Stadt an der belebten Flußwindung gereichen dem vielseitigen Maler zur hohen Ehre, aber es ist diesmal nicht der Landschafter Joachim Patinir, mit dem sich Massys sonst gelegentlich verband, auch scheint es ungewiß, ob eine Arbeitsteilung vorliegt. Eine letzte eigenhändige Umbildung der Kreuzigung-Komp osition wesentlich verändert, mit umgestellten Figuren besitzt die Londoner National-Gallery Nr. 715.

Alle übrigen Varianten, die ich untersuchte, haben keinen Anspruch auf Originalität. Das Altarwerk in der Galerie Harrach in Wien Nr. 51,[6]) aus der Kirche zu Rohrau stammend, in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm 1659 als „Holbein" bezeichnet, ist die Arbeit eines Nachahmers, kräftig und hell in den Farben, kühl-graulich im Ton der Fernen. Die Figurengruppe im Mittelbild erscheint allzu gedrängt und gleichwertig. Zu den Gestalten des Triptychon Mayer van den Bergh kommen noch die verrenkten Körper der Schächer an den Kreuzen, rechts zwei Reiter im Gespräch und links sich anschließend eine weitere klagende Frau. Die Flügel nehmen rechts Sta. Helena in hellblauem Mantel, das heilige Kreuz hochhaltend, vor offener Küstenlandschaft, links die Gruppe Annaselbdritt unter einem Baum vor einem Bauerngehöft ein. Ebenso rührt das stark übermalte Altarwerk in der Brüsseler Galerie Nr. 583 (85) von fremder Hand her; das Bild der Münchener Pinakothek Nr. 140 ist nur eine fleißige, hartumrissene Schulkopie nach dem Exemplar der Liechtensteiner Galerie. Der Eindruck dieser Erfindung läßt sich noch weiterhin verfolgen, auch Joos van Cleef und selbst Barthel Bruyn standen im Schatten des gewaltigen Quinten Massys, als sie es unternahmen, aufs neue die Kreuzigung Christi zu schildern.[7])

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

[6]) Gustav Glück: „Beiträge zur Gesch. Antwerpner Malerei im XVI. Jahrh." — »Jahrbuch der kunsth. Samml. d. A. H. Kaisershauses« XXII. (1901) S. 6.

[7]) Auf Richtung und Vorbild des Q. Massys gehen ferner an Passionsszenen noch zurück: das Bild des „Ecce homo" in Halbfiguren im Dogenpalast zu Venedig, Kopien ebendort im Museo Correr Nr. 67 und der Münchener Pinakothek Nr. 135, „die Beweinung des Leichnams Jesu" in der Sammlung Dr. Virnich zu Bonn, die Pietà in Antwerpen Nr. 565, Loewen, im Dom zu Krakau, die Schmerzensmutter umgeben von sechs Medaillons mit bibl. Szenen in der Kgl. Gemälde-Galerie zu Brüssel Nr. 300 (48) und die Kreuzabnahme im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln Nr. 433.

Die Doppelkapelle im Schlofs Tirol bei Meran.

(Mit 4 Abbildungen.)



Zu den beliebtesten Ausflugszielen des weltbekannten Kurortes der Tiroler Bergwelt zählt wohl das Schloß Tirol, dessen schlichtes Gemäuer vom hohen Felsenriff hinabschaut ins üppige Weingelände und die überaus reiche Vegetation des herrlichen Talgrundes. Das trutzende Wesen, das ihm als ritterlicher Wehrburg einst eigen war, ist nun im Wechsel der Zeiten seinem Äußern entschwunden zugunsten einer harmlosen, behäbigen Wohnlichkeit, und der Wartturm, welchen neuestens seine jetzige Inhabung an ihm in die Höhe baut, wird hier kaum mehr viel mittelalterliches Gepräge zuwege bringen. Die Ehrwürdigkeit eines hohen Alters kann dem Schlosse nicht streitig gemacht werden. Zum Jahre 1080 erscheint urkundlich ein Adalbert I., Graf zu Tirol. Hier residierten der Reihe alle die Landesfürsten, bis 1363 der Habsburger Herzog Rudolf IV. die Herrschaft antrat und das Schloß auch weiter noch landesfürstlicher Besitz verblieb. Nach dem kurzen Intermezzo der bayrischen Herrschaft über Tirol, welche dieses Stammschloß verschacherte, fand die

Stadtgemeinde Meran die Möglichkeit, es zurückzukaufen und als patriotisches Geschenk dem österreichischen Kaiserhause wieder heimzustellen.[1])

Wer nun, dieses Denkmal zu beschauen, von Meran über den Hügelrücken herpilgert, das Dorf Tirol und weiter den für den schmalen Fußweg durch einen Bergvorsprung gebrochenen Tunnel passiert, hat freilich nur einen Teil seines alten Bestandes mehr vor sich; denn ein Burgteil ist im Absturze verloren gegangen. Doch das Wichtigste steht aufrecht und ist enthalten im Palas, dem Südtrakte, zu dessen Obergeschosse eine Freitreppe ansteigt. Sie bringt den Besucher vor eines der zwei skulpturenreichen Portale, die längst schon die Aufmerksamkeit der Archäologen erregten und mancherlei Deutungen hervorgerufen haben verschiedenartigster Richtungen. Soviel wird davon klar, daß jene Periode des romanischen Stiles redselig über die Maßen, aber so unbeholfen in ihren Mitteilungsformen war, daß sie wohl leicht unverstanden bleibt, wenigstens für ferngelegene Zeiten. Durch diese Pforte eintretend, stehen wir im „Sal", „Rittersaale", wie man das heutzutage nennt, einem langen und weiten, mit einer Holzdecke versehenen Prachtraum (etwa 21 *m* lang, 12 *m* weit), den vier Säulenstützen durchziehen. Mit Säulcheneinsatz zweigeteilte Bogenfenster (Fig. 1) vermitteln die reichliche Lichtzufuhr und köstliche Talschau; auf einen Glasverschluß sind sie keineswegs berechnet, höchstens auf eine Verwahrung mit Läden. Bis in die Fenster hinein erstreckt sich der Skulpturenschmuck, den sich die Erbauer leisteten. Die Säulenkapitäle imitieren meistens korinthische Kapitälmotive, und an den quer durch die Mauerdicke sich erstreckenden Kämpfern gibt es unter anderem Reliefs von Trauben, Fischen, einem mit der Angelschnur gefangenen Drachentiere, einem bärtigen, rudernden Manne in der Segelbarke. Von diesem Saale, der Südwand nahe, öffnet sich die Pforte zur Kapelle, welche die Südostecke des Palas (hier in alten Aufschreibungen „Mueshaus" geheißen) bildet. Im großen und ganzen hat sie gleiche Anlage und auch denselben Stil des XII. Jahrh. mit dem Portale des Rittersaales. Beide haben das Mauergewände eingestuft, die Stufenecke mit einem Rundsäulchen ausgesetzt und diese Gliederung auch im Halbkreise über dem Türsturze und dem Tympanon zum Höhenschlusse fortgeführt. In dieser Gliederung ist das Kapellenportal um ein Pfeilerpaar, Auflager des Türsturzes reicher gehalten. Die jener Zeit gebräuchlichen steilen attischen Basen und trapezförmigen Kapitälgesimse fehlen hier nicht an den senkrechten Gliedern; ein dichtes Ornamentgewebe, gelegentlich mit Masken und Tiergestalten unterbrochen, überdeckt die Wandpfeilerflächen und alles an den Archivolten der zwei Portale. Das Zierwerk beider Torumrahmungen ist gut. Der figurale Teil ihrer Ausstattung manifestiert jedoch eine auffallende Unbeholfenheit, und diese hindert auch sehr das Eindringen in den Sinn der phantastischen Gebilde. An der Saalpforte ist nur ganz verständlich die Engelsgestalt im Tympanon, im weiten Leibrocke stehend, den Lanzenstab in der Linken, mit der Rechten segnend. Da der Türsturz unter ihm erneuert ist, konnte darauf auch der höllische Drache dargestellt sein, und dann wäre, wie ich vermute, in diesem Engel der Schutzgeist ritterlichen Wesens, St. Michael, zu erkennen. Das übrige der Figuren herum möchte sich schwer im Zusammen-



Abbildung 1. Schloß Tirol, Rittersaal.

---

[1]) Eine ausführliche Beschreibung dieses Schlosses mit den historischen Angaben brachte Dr. Gotter in den Mitteilungen d. K. K. Zentralkom. 1868 S. XXXVIII. Konservator K. Atz verbreitete sich hierauf in seiner „Kunstgeschichte Tirols" an mehreren Stellen, S. 60, 112 bis 114, 159. S. 153 findet sich dort auch eine ordentliche Grundrißaufnahme der Burggebäude.

hange verstehen lassen. Im Bogenumfang über dem Engel sieht man zwei Tiere (Wölfe), die ein Menschlein zwischen ihnen anfallen. Weiter kommen zunächst ein Greif, Hirsch (?), ein Drache, ein Vogelpaar, trinkend aus einer Schale, und ein einzelner schreitender Vogel. Löwen, ein Widder, zwei Menschenpaare, Mann und Weib, rechts und links der Türöffnung, sind noch erkenntlich am Gewände, dessen Einzelheiten wohl stark gelitten haben. Günstiger erscheinen die Figuren des Kapellenportals zur Herstellung einer verläßlichen Interpretation (Fig. 2). Das Tympanonfeld enthält die Kreuzabnahme Christi, knapp geschildert durch nur drei Figuren, die Vollendung des Erlösungsopfers Jesu, also die für den Einlaß zum Altare des Gotteshauses sehr passende Vorstellung, mit welcher ganz gut harmoniert, was an weiteren Skulpturen an diesem Portale noch zu schauen ist. Zur linken Seite der Portalwand ganz unten gibt es da den Centauren, der seinen Pfeil vom Bogen schießt. Darunter verstehen mittelalterliche Auslegungen, wie der Physiologus, den höllischen Versucher, den Urheber der Sünde. Daß sein Pfeil unter der Menschheit durch die Sünde Unheil gestiftet, zeigt gleich das Relief über ihm, das erste Menschenpaar am Baume der verbotenen Frucht, den Sündenfall im Paradiese. Der Knechtschaft des Teufels verfallen, findet die Menschheit den Befreier, und von diesem führt das nächst höhere Relief vor ein wichtiges alttestamentarisches Vorbild, den mutvollen David, der einen Löwen niederringt und das geraubte Schaf der Herde ihm entreißt.[2]) Zur andern Portalwandseite brachte der alte Plastiker drei andere Bilder, welche des Erlösers Wesen und Werk wiedergeben. Einmal das Figürchen eines Vogels, der Miene macht, in den offenen Rachen eines geflügelten Drachen zu schlüpfen. Nach dem Physiologus heißt das Vögelchen Hydrus, darauf es das mit offenem Rachen schlafende Krokodil abgesehen hat. Nachdem es sich im Schlamm recht gewälzt, dringt es in der Bestie Rachen ein, und lebendig verschlungen zerstört es alle ihre Eingeweide bis zur Tötung derselben. Danach geht es lebend aus ihm heraus. So machte es, schließt unser Natur- und Schriftgelehrter aus dem Mittelalter, auch der göttliche Erlöser. Er stieg durch den Tod in den Höllenrachen hinab, um „omnia viscera inferni" zu vernichten und endlich die Auferstehung zu feiern mit den Auserwählten. Damit machte er wahr die Prophezeiung: „O mors ero mors tua, morsus tuus ero inferne."[3]) Diesem naturhistorischen Exkurse folgt ein Beleg aus der hl. Schrift im überstehenden Relieffelde, die Jonasgeschichte. Altchristlicher Weise getreu, ist's nicht eine Fischgestalt, sondern ein richtiger Drache, in dessen Schlund der nackte Jonas sich verliert, während am entgegengesetzten Leibesende des Ungeheuers, das sich schwanzartig gestaltet, der verschlungene Jonas wieder zutage gelangt. So glaube ich diese Darstellung auffassen zu sollen, des Kontextes wegen. Den Abschluß dieser Seite macht wieder ein Löwe, nicht überwunden, sondern mit Gebrüll siegreich ausschreitend, weshalb hier wohl Christi, des Herrn, Sinnbild anerkannt werden muß, wie eine Ausgabe des Physiologus es hat: „sic et dominus noster jesus christus spiritalis leo de tribu juda radix david." Die Skulpturen an den senkrechten Portalgewänden fügen sich also passend zum Sinne der Hauptdarstellung im Tympanon; aber auch die um den Torbogen im Halbkreise angeordnēten können dem Kontexte nicht untreu sich verhalten. Zu oberst erscheint die segnende Hand des ewigen Vaters, der seinen Sohn „auferweckte von den Toten" (Ap. 3, 15). Diese Auferstehung Christi mag das Löwenpaar (zur Linken herab) andeuten, davon der männliche Löwe etwas wie sein totes Junges vor sich hat und anhaucht: „die tertio sufflat in faciem ejus et vivificat eum", sagt der Physiologus und macht die Anwendung davon: „sic deus omnipotenspater filium suum dominum nostrum tertia die susciavit a mortuis."[4]) Die Vögel (zur Rechten tiefer unter dem dunkle Wolken vorstellenden Flechtwerk) dürften Adler und Phönix sein sollen,[5]) die nach der gleichen alten Quelle an

[2]) 1. Buch d. Könige 17, 34 u. 35.

[3]) „Physiologus vom Stift Göttweih" im »Archiv f. österr. Geschichtsquellen«, V, S. 558, der auch für die weiteren Zitate hier benutzt wird.

[4]) Ich glaube, in diesem Tierpaare oben zwei Löwen und vor dem vorderen derselben die Figur eines Jungen zu erkennen. Wäre letzteres nicht richtig, so könnte einer von den Psalmtexten, die von der Errettung aus dem Rachen des Löwen sprechen, hier illustriert worden sein, die Befreiung aus der Vorhölle zu bedeuten.

[5]) Ich halte das obere dieser beiden Wesen für einen Vogel. K. Atz schildert es als „ein langgestrecktes, einem Meerkrebs verwandtes Ungeheuer". Am Ende war es ein Basilisk und eine Zuteilung zum Sinne des Hauptstoffes, Opfertod Jesu, Höllenfahrt, Auferstehung, würde noch bedenklicher. Auch das Portal der ganz un-

der Sonnenglut Auferstehung und Verjüngung finden. Das erfüllte sich wie an Christo so auch an den Gläubigen, von denen der Herr vom Kreuze weg dem mit ihm sterbenden Schächer das Heil zusprach. Das Los des unbußfertigen Schächers jedoch zeigt der Dämon auf der Gegenseite; er stößt den Verworfenen kopfüber in die Tiefe; so interpretiere ich diese geschlossen, einen über dem anderen angeordnet, jeden mit einem Altare versehen (Fig. 3). Das ist also sicher eine der sogenannten „Doppelkapellen" mittelalterlicher Burgen mit zwei Altarstellungen für die amtierenden Priester übereinander und gleichfalls zwei Geschossen für die der Messe beiwohnenden Andächtigen. Den Grund zu solchen Anlagen dürfte fast



Abbildung 2. Schloß Tirol, Kapellenpforte.

Gruppe als annehmbar für den Zusammenhang. Noch an der Unterfläche des Türsturzes gibt es hier Bildwerk, Halbfiguren von zwei Männern, welche den Eingang zu bewachen scheinen.

Überschreiten wir die Schwelle dieser Pforte, so sehen wir uns gegenüber hinter dem Schiffe **zwei Altarräume**, apsidial im Halbrund überall nur die Absicht geboten haben, bei kleinen Dimensionen des Kapellengrundrisses doch viel Platz für die Kirchgänger zu schaffen. Dies bringt man regelmäßig durch Emporeneinbauten zuwege, und die Obergeschosse der Doppelkapellen taten doch nur den Dienst der Emporbühnen; auch war damit die Möglichkeit geschaffen, Herrenleute und Dienstpersonal auseinander zu halten beim gemeinschaftlichen Gottesdienste. Nicht gar viele dieser Doppel-

fernen Zenoburgkapelle (abgebildet in K. Atz »Kunstgesch.« S. 113) ist überschüttet mit derlei unqualifizierbaren Tierskulpturen.

kapellen in den Burgen scheinen vom Anfange her als solche angelegt worden zu sein, wie etwa die schöne zu Landsberg bei Halle; und auch diese im Schloß Tirol war das nicht, wie man es sieht am Absatze ihrer Umschließungsmauern im Obergeschosse, welches erst später der zuerst errichteten und danach durch den Schmuck des Mauerbogens vor der Apsis ausgezeichneten unteren Kapelle hinzugefügt wurde. Auch fehlt hier gleichwie in anderen Schloßkapellen Tirols ein eigener Fußboden für die Oberkapelle, statt dessen nur eine ziemlich breite, umlaufende und mit Brüstungen versehene Empore die Kirchgänger hier oben aufzunehmen hat. Ganz so ist das auch zu sehen in der Doppelkapelle des Schlosses Bruck bei Lienz im Pustertale, der Burg Reineck im Sarntale (Mitteil. z. K. Atz), während die davon gar nicht weit entfernte Doppelkapelle des Bergschlosses Stein bei Oberdrauburg in Kärnthen Ober- und Unterkapelle durch eine Balkendecke völlig geschieden und zur Kommunikation in dieser letzteren Decke eine umgitterte viereckige Öffnung vorgekehrt hat. (Von mir veröffentlicht im „Kirchenschmuck" von 1897 S. 31). Bei den anderen allermeisten Doppelkapellen in Ruinen konstatiert man wohl das einstige Vorhandensein einer die beiden Geschosse scheidenden Balkendecke oder eines Gewölbes (Burg Gösting bei Graz, Zenoburg bei Meran); doch ist man nicht mehr in der Lage, auch die Kommunikationsöffnung, welche beide Räume für die Anwesenden beim Gottesdienste zusammenhielt, nachweisen zu können. Nicht uninteressant ist es, daß gerade in Tirol das Beispiel von Kapellen mit zwei überliegenden Altarräumen, aber nur mit Emporenumgängen auch außer Burgbauten vorkommt, so an der sehr interessanten St. Georgskapelle zu Taisten im Pustertale, die freilich erst durch den Überbau in gotischer Zeit zur Doppelkapelle geworden ist. (Über all diese Tiroler Denkmale verweise ich nur auf die gehaltreiche „Kunstgeschichte Tirols" vom hochverdienten K. K. Konservator Karl Atz, Bozen 1885.)



Abbildung 3. Schloßkapelle, Tirol b. Meran.

Unsere Kapelle im Schloß Tirol besteht zuerst aus einem Schiffe nahe quadrater Grundfläche (7,30 : 7,60 *m*) und dem apsidialen Altarraume von 6,35 *m* Weite und 5 *m* Tiefe. Ein starker, 3,70 *m* weiter Mauerbogen, an dem Skulpturen des Gotteslammes mit den Evangelistensymbolen den Halbkreis umziehen, verbindet beide Räume. Sowohl die untere Apsis als auch die obere und das Schiff selbst sind durch eine flache, Kassetten imitierende braune Holzdecke geschlossen. Das Obergeschoß, dessen Podium auf allen vier Seiten durch Holzbrüstungen (erneuerter Herstellung) umzogen ist, hat einen ganz separaten Zugang von den überliegenden Gemächern, denen zuliebe es offenbar errichtet wurde. Sein Fußboden liegt 4,25 *m* über dem des unteren Raumes; die Gesamthöhe der Kapelle beträgt 8,05 *m*. Beide Apsisendigungen haben das Fensterdreilicht nach dem Zuschnitte des romanischen Stils. Das Schiff hat in jedem der zwei Geschosse eigene Fensterstellung.

Nicht bloß des Baues, auch der Ausstattung wegen ist diese Schloßkapelle bemerkenswert. Imponierend wirkt in diesem Raume die gegewaltig große Kreuzgruppe, spätestens aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh., drei edle Figuren deren mittlere nicht weniger als 2,50 *m* an Höhe mißt. Beide Apsisaltäre haben Aufsätze, ein kleines altes Flügelaltärchen der obere mit unbedeutenden Figuren; der Aufsatz des unteren Altares ist ein modern gotisches Schreinerwerk irgend einer Wiener Werkstätte und enthält in der mittleren seiner drei Nischen eine Marien-

statue der Gotik vom Beginne des XV. Säkulums. Weit wertvoller und wahrhaft schön ist ein erst in neuerer Zeit eingebrachter und aus einem Tiroler Bauernhause erkaufter Schrein eines alten Flügelaltares (Fig. 4), der nach seiner Restaurierung auf einem der zwei Seitenaltäre des Untergeschosses aufgestellt wurde. Drei Statuen füllen den von zarten Laubranken umwobenen Schrein, die der hl. Barbara mitten zwischen denen zweier hl. Bischöfe, Martinus und Vigilius, edle Gestalten, umwallt von reichfaltigen Gewändern. Der Titelheiligen des Altares zu Füßen halten zwei kniende Engelchen die Attribute, Turm und den Kelch mit der Hostie, empor; zwei weitere Brustbilder werden in einer Nischenvertiefung hinter ihr sichtbar, ihren Hofstaat zu bilden. Die architektonischen Glieder der Krönung über der Schreingruppe sind wie in Fluß und Schwung geraten, und dichtes vegetabilisches Gesprosse schmiegt sich daran und erfüllt ihre Intervalle. Das Altärchen, freilich nicht komplett, da Flügel, Predella und Hochgestänge fehlen, wird kaum vor 1510 entstanden sein und ist jedenfalls eine Leistung der besten unter den Bozener Werkstätten, die nach Michel Pacher für die weiten Kreise der Umgebung arbeiteten. In Hinsicht aufs Ornament und auf das Figurale sind Übereinstimmungen mit den südtirolerischen Altären der Franziskanerkirche in Bozen, von Pinzon, von St. Valentin zu Vilnöß unverkennbar.



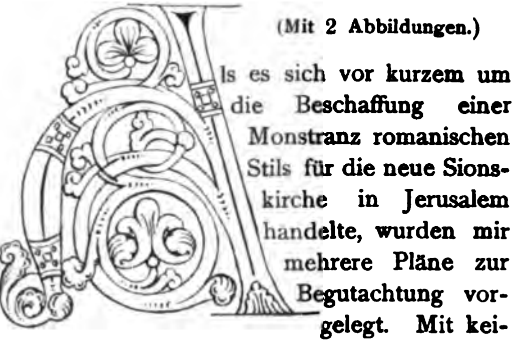
Abbildung 4. Schloßkapelle Tirol, Barbaraaltar.

Endlich haben die Restaurationsunternehmungen hier auch zur Entdeckung von Wandmalereien geführt, und diese wurden nach Tunlichkeit freigelegt und wieder belebt. Sie erfüllen die Wände der beiden Apsiden und zeigen in der unteren gemalte gotische Nischen mit Heiligen-Figuren. In langer Reihe sieht man eine hl. Jungfrau, einen Apostel mit Schwert und Buch, zwei Bischöfe und Propheten. Der Kreis über diesen Nischen und unter der Decke besteht aus Halbkreisfeldern, dem Rundbogenfries ähnlich gezeichnet und schreitende Tiergestalten darin. Nicht sehr verschieden ist die Malerei der oberen Apsis, in deren Nischenfeldern drei hl. Jungfrauen mit Lampen in den Händen, eine Kreuzgruppe, Maria mit dem Christkind und ein König zu sehen sind. Auch im Schiff gibt es derlei Malfelder, wie in einer viereckigen ornamentalen Umrahmung hinter einem Seitenaltare eine Kreuzgruppe und einen großen St. Christoforus an der Schlußwand. Sämtliche Malereien dürften im Laufe des XIV. Jahrh. entstanden sein; neben den gotischen sind auch Motive des romanischen Stils in dem Ornamentalen noch mitverwendet worden. In dieser Kapelle aber, welche dem hl. Pankratius geweiht ist, wird regelmäßig durch einen eigens hier angestellten Kuratbenefiziatpriester die hl. Messe gefeiert; das Patronat der Pfründe steht dem Landesfürsten zu, der Pfarreinteilung nach ist sie zuständig zum Dorf Tirol, dessen hübsche Kirche nahe liegt am selben üppig mit Wein bepflanzten Hügelzuge. — Weiter geht's von hier ins Etschtal hinab zum Stadtbezirk Meran, dem glücklichen Boden, ergiebig für die Kultur, fruchtbar auch fürs Kunstleben vergangener Zeiten. Kirchen und Schlösser und auch das neugegründete Museum bewahren alte gotische Altar-Statuen treuherziger, religiöser Weise in erquickender Menge, Zeugen heimischer Tätigkeit, die von Süddeutschland herüber Charakter und Hebung gewann.

Graz. Johann Graus.

Zwei Monstranz-Entwürfe romanischen Stils.

(Mit 2 Abbildungen.)



Als es sich vor kurzem um die Beschaffung einer Monstranz romanischen Stils für die neue Sionskirche in Jerusalem handelte, wurden mir mehrere Pläne zur Begutachtung vorgelegt. Mit keinem derselben konnte ich mich befreunden, weder vom Aufbau noch von der Ornamentation befriedigt, aber betonend, daß die Lösung besondere Schwierigkeiten biete.

Als mich bald darauf Wilhelm Mengelberg besuchte, besprach ich mit ihm diese Angelegenheit, und wir verständigten uns über folgende für die Entwürfe sich ergebenden Gesichtspunkte.

Die vielfach übliche Verwendung der den Rokokomonstranzen entlehnten runden oder paßartigen Scheibenformen dürfte sich für Reliquiare, denen bei ihrer liturgischen Gebrauchsart die flache Vorderseite genügt, empfehlen, aber nicht für eine Monstranz, die eine Art von Thron darstellen, daher mit Baldachin geschmückt sein sollte.

Aus demselben Grunde würde auch die flache Kreuzform zu beanstanden sein; ihre Mittelkapsel würde wohl für eine Kreuzpartikel ausreichen, aber nicht recht für die hl. Hostie. Die Anwendung dieser Form würde nach der einen oder nach der anderen Seite — als Kreuz oder als Scheibe — eine Verkümmerung zur Folge haben.

Die durch die Gotik und ihr überfließendes Bedürfnis nach architektonischen Gliederungen für die Monstranz fast zur Regel gewordene (dem Ciborium entnommene) Zylinderform hat zu den mannigfaltigsten Gestaltungen geführt, die trotz aller Reize des Aufbaues, als durchaus befriedigend nicht bezeichnet werden können, etwa mit Ausnahme der seltneren Fälle, in denen eine runde Kapsel als Behältnis für die hl. Eucharistie in das architektonische System Aufnahme gefunden hat, wie bei den hier Bd. XII, Sp. 225ff. und Bd. XV, Sp. 23ff. abgebildeten und beschriebenen Exemplaren.

In den schweren Formen der romanischen Architektur, die vornehmlich in der Gruppenbildung ihre Wirkung zu suchen hat, würde aber eine Monstranz (ganz abgesehen von der Gewichtsgrenze, in der sie zu halten ist) kaum zur Lösung gebracht, der hl. Hostie der ihr gebührende Mittel- und Kernpunkt nicht verschafft werden können. — Die Lösung dürfte daher zunächst zu erstreben sein auf dem Wege des von einem Fuße getragenen Behältnisses oder Schreines, um den, als den Mittelpunkt, als den Thron, der Dekor sich zu entfalten hätte, in der Gestalt seitlichen Anhängsels und baldachinartiger Bekrönung.

Als schaugefäßliche Konstruktion könnte vielleicht dieser Lösungsversuch bezeichnet werden, von dem ich hier als Abb. 1 eine mit der Feder hingestrichene Skizze vorlege, zunächst bemerkend, daß für die Höhe 62 cm, für die Breite 21 cm vorgesehen sind, für die Kapsel 10 cm als Durchmesser, 4 bis 6 cm als Tiefe.

Aus dem etwas schweren, runden Fuß entwickelt sich der Ständer, über dem Knauf in Quadronen allmählich den Übergang zur Fläche findend für den rechteckigen konsolenartigen Träger, den in der Mitte ein kniender Engel mit dem dreimal Heilig schmückt, auf den Ecken eine herunterhängende Konsole als die seitliche Stütze für das quadratische Schaugefäß. Dieses ist ringsum kräftig eingefaßt von abwechselnd filigranierten und emaillierten Streifen. Die Mittelkapsel mit der von einem Seraphim als dem privilegierten himmlischen Thronwächter gehaltenen Lunula ist von einer Emailborte (Gold auf blauem Grunde) umkreist, und niellierte Evangelistensymbole verzieren die Zwickel. Den seitlichen Abschluß bilden die mächtigen Standfiguren der beiden Apostelfürsten, die mit ihrer sehr dekorativ auslaufenden baldachinartigen Bekrönung eine vorzügliche Silhouette abgeben, ohne das Mittelglied abzuschwächen. — Über diesem wölbt sich, als Zierbaldachin für den Thron, ein schlanker Kleeblattbogen mit der emaillierten Umschrift: *COR · IESV · CARITATIS · VICTIMAM · VENITE · ADOREMVS,* wie mit kräftigem Blattfries. Seine Füllung besteht in energisch gravierten Niellen, die das heiligste Herz, den auf dem Regenbogen in der Strahlenmandorla sitzenden Heiland darstellen, mit Engelbildern: — *QVIS · NON · REDAMET*

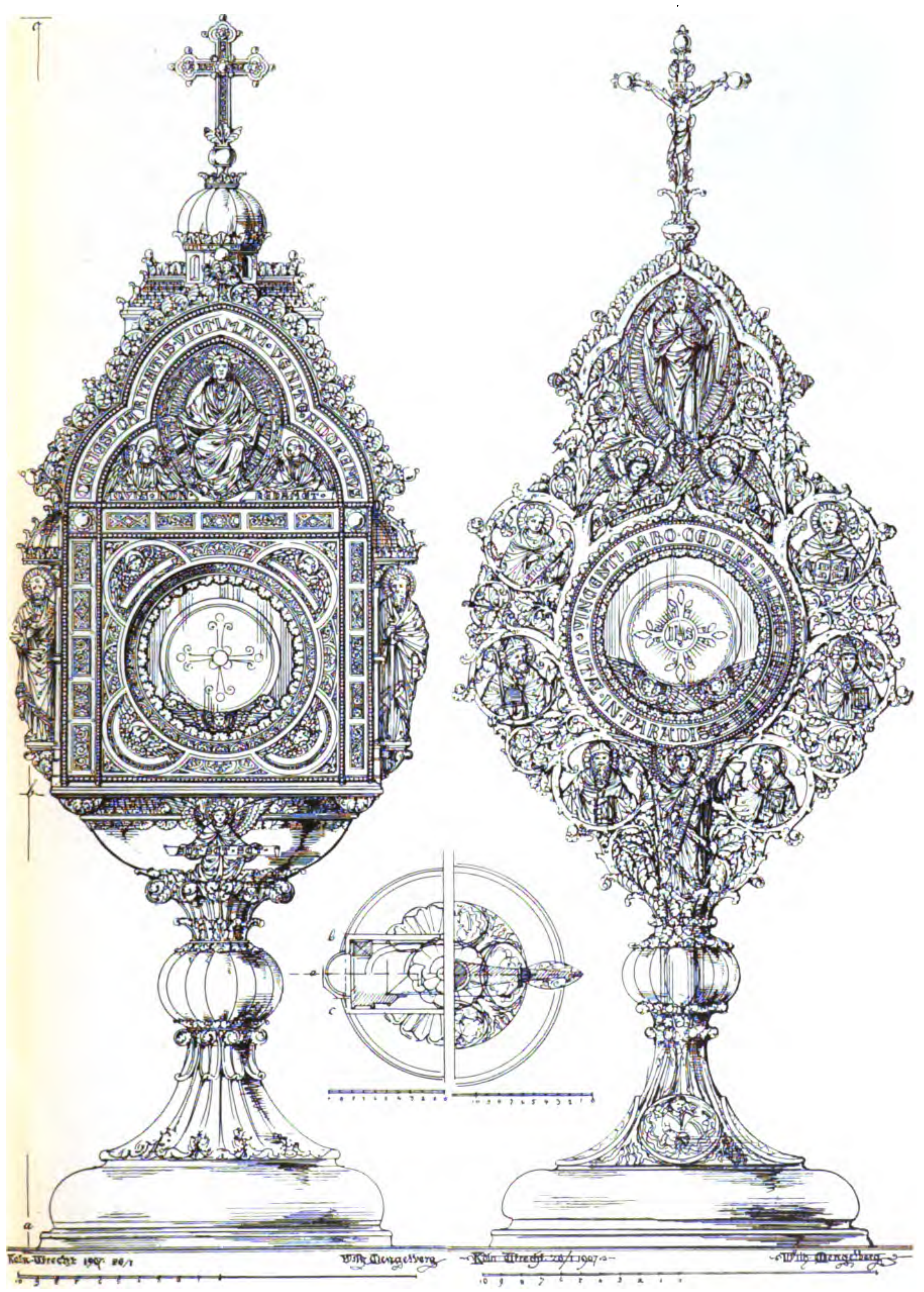


Abbildung 1.

Abbildung 2.

— zu seinen Füßen. Auf der diesen Bogen der Vorderseite mit dem der Rückseite verbindenden Leibungswand baut sich ein sattelartig nach beiden Seiten in die Erscheinung tretendes krabben- und kammgeschmücktes Querdach, welches als Reflex des unteren Rechteckes in konstruktiver Entwickelung den Turm mit der achtteiligen (orientalischen) Kuppel trägt, so daß die Monstranz, die von der Zentrale ausgegangen ist, in sie auch mündet, bekrönt von einem Kranz. — Durch den Wechsel von Gold und Silber, Email und Niellen, Steinen und Perlen kann zu dem Reiz des ornamentalen und figürlichen Schmuckes der farbige Reiz noch hinzugefügt werden.

Wer diese, dem Bereiche des Schaugefäßes entnommene, im Sinne der romanischen Übergangsformen durchgebildete, konstruktiv korrekte Lösung trotz der guten Silhouette, zu schwer, zu nüchtern, nicht schmuckvoll, nicht symbolisch genug finden sollte, wird vielleicht Ausschau halten nach dekorativen Formen, für welche der kirchlichen Symbolik die Gesichtspunkte zu entlehnen wären. — Als besonders sinnreiches Motiv bietet sich hier der Lebensbaum, der den Vorzug nicht nur höchsten Alters und weitester Verbreitung hat, sondern auch ungewöhnlicher Ausbildungs- und Gestaltungsfähigkeit. Aus den Traditionen der Urzeit in den ganzen orientalischen Bilderkreis als die universellste und wirkungsvollste Schmuckform übergegangen, klingt sie in der abendländischen Kunst des frühen Mittelalters nach, um in der romanischen Periode für das Kreuz des Erlösers, das mit Vorliebe in grüner Färbung und mit abgeschnittenen Ästen, wie in der Gabelendigung gehalten ist, das Vorbild zu liefern. Vom Kreuzesstamm abzweigende Medaillons mit Inschriften oder Figuren gaben, namentlich in der Zeit der Mystik, der ganzen Idee weiteren sinnbildlichen Ausdruck. So beliebt wurden diese tiefsinnigen Andachtsbilder, daß sie das Motiv des Baumes auch auf das Alte Testament in der bereits der romanischen Periode durchaus geläufigen Wurzel Jesse übertrugen.

Es dürfte daher ganz der Auffassung dieser Epoche, bezw. der ihr entnommenen Stilart entsprechen, diese Baumform als organisches Glied in die Monstranzbildung aufzunehmen, der sie in den letzten Jahrzehnten vereinzelt zu Grunde gelegt ist, nachdem sie schon in der spätgotischen Zeit nicht unversucht geblieben war. Als das bezeichnendste derartige Beispiel dürfte die dekorativ überladene Monstranz im Hofmuseum von Sigmaringen zu betrachten sein, deren freie Nachbildung in dieser Zeitschrift, Bd. IX, Sp. 297 ff., mitgeteilt ist.

Aus den vorstehenden Erwägungen ist der hier als Abb. 2 wiedergegebene Lösungsversuch hervorgegangen, der vielleicht als symbolische Dekoration im Unterschiede von der schaugefäßlichen Konstruktion bezeichnet werden darf. — Aus der Fußplatte mit ihrem gleichfalls zu kräftigen Wulst wachsen die Wurzeln heraus, zwischen denen die vier Paradiesesströme entspringen. Über denselben vereinigen sie sich zu einem Stamme, der durch den Bergkristallknauf hindurchgeht und über ihm sich gabelt, um in dieser Zweiteilung die große Mittelkapsel zu umkreisen, endlich in das bekrönende Gabelkreuz zu münden, ein durchaus lebensvolles organisches Gebilde. Unter der Mittelkapsel wahrt die mächtige Standfigur des hl. Erzengels Michael mit dem Spruchband: *IN · LIGNO · VINCTVS*, als der Herold am göttlichen Throne, mit gesenktem, also den Frieden verkündigendem Schwerte die Beziehungen zu den Paradiesesflüssen auf dem Fuße, zugleich zu dem Bilde des auferstandenen Heilandes in der oberen Mandorla, das auf dem Berge Sion am wenigsten fehlen darf. — Von den beiden Hauptästen gehen ringsum die Zweige aus, die den Thron umranken, mit ihren Brustbildern morgen- und abendländischer Heiligen, die zum Preise der hl. Eucharistie vornehmlich beigetragen haben: Cyrillus von Jerusalem und Johannes Chrysostomus, Ambrosius und Gregorius Magnus, Paschalis Baylon und Thomas von Aquin. Das Blattwerk, das sie scheidet, knüpft an die Formen der unvergleichlich reichen und schönen Schreinskämme in Köln und Siegburg an. — Die beiden Engelbüsten, welche die Kapsel bekrönen, laden weit aus mit ihren Flügeln, um mit ihnen als einer Art von Baldachin die von zwei Seraphim getragene Lunula mit der hl. Hostie zu überschatten, die durch den kräftig vorgeschmiegten Umschriftfries: *VINCENTI · DABO · EDERE, DE · LIGNO + VITAE · IN · PARADISO · DEI · MEI.* — so viel als möglich in den Vordergrund gezogen ist. — Dem den Höhenzug hier geschickt vermittelnden Kleeblattbogen und den beiden schlanken Ästen, aus denen er

herauswächst, ist die architektonische Formenstrenge wesentlich gemildert durch die ornamentalen Verbrämungen, zu denen auch die beiden Bestien als Unterbrechungen der Säulenschafte gehören, dadurch zugleich der Horizontale zu ihrem Rechte verhelfend.

Was die so behandelte, vorn wie rückwärts plastisch durchzuführende Monstranz gegen die zu flache Wirkung der Zentrale schützt, ist außerdem die kräftig vorspringende, tragend wirkende Statuette des hl. Michael, wie das eine Art Laubdach bildende Engelpaar, das den ganzen Mittelteil zur thronenden Majestas Domini stempelt. Aber auch der diesen Thron umgebende Medaillonkreis ist, wiederum nach dem Beispiele der Kölner und Siegburger Schreinskämme, so stark reliefiert gedacht, daß auch hier der Flächencharakter überwunden erscheint. Um diesen Grad der Ausladung zu erreichen, müßte freilich die Punzen- und Treibtechnik in die Aktion treten für das mannigfaltig gestaltete Blattwerk, wie für die Büsten. Das Gußverfahren würde auch das Gewicht der Monstranz zu hoch treiben, das sechs Kilo nicht erheblich überschreiten sollte.

Im übrigen möge hinsichtlich der Technik noch bemerkt werden, daß ihr im Sinne der so vielseitig und großartig entwickelten spätromanischen Dekorationskünste ein weiter Rahmen gespannt ist. Die Medaillons des Fußes, wie die Inschrift um die Kapsel werden in Grubenschmelz auszuführen sein, der obere Mandorlakranz um die Figur des Auferstandenen in à jour-Email. Neben und in dem Filigran werden bunte Steine zur Belebung beitragen, Perlen und Bergkristallknäufchen die Ausläufer der Ranken sehr zu heben vermögen. — Auch auf das so dankbare Dekorationsmittel, welches durch den Wechsel von Gold und Silber bewirkt wird, würde nicht verzichtet zu werden brauchen, das Figürliche besonders im Silber zu belassen sein mit spärlicher, auf Haare, Attribute, Säume beschränkter Vergoldung.

Sollte gegen den Reichtum und Glanz dieser Vorschläge der ausgeworfene Preis Einspruch erheben, so könnte durch Vereinfachung der ganzen Ornamentation die Summe erheblich reduziert werden. Hierfür hätte der berufene Goldschmied seine Ratschläge zu erteilen, dessen Sache es überhaupt ist, den Entwurf in die Sprache des Edelmetalles zu übertragen, wo sie, wider Erwarten, nicht hinreichend getroffen sein sollte. Schnütgen.

Bücherschau.

Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie publié par le R. P. dom Fernand Cabrol. — Letouzey et Ané à Paris 1903—1907. (11. Lieferung à 5 Fr.)

Dieses in unserer Zeitschrift wiederholt (zuerst Bd. XVI, Sp. 187, zuletzt XVIII, Sp. 379) besprochene Werk hat inzwischen die XI. Lieferung erreicht, die den Buchstaben A zum Abschluß bringt, sowie den I. Band von 3274 Spalten mit 1158 Textbildern (der aber nachträglich auf Teilung eingerichtet ist). Die letzten vier Lieferungen, die mit Anges (Engel) beginnen, mit Azymes (Ungesäuerte Brote) schließen, sind überreich an umfänglichen, reich illustrierten Abhandlungen: Anges umfaßt 82 Spalten mit 60 Abbildungen; Anneaux (Ringe) 50 Spalten mit 85 Abbildungen; Antioche (die Stadt, Archäologie) 70 Spalten mit 24, vornehmlich architektonischen Abbildungen; Apocryphes 24 Spalten mit 22 sehr merkwürdigen figuralen Abbildungen; Aquilée (die Stadt, Archäologie) 30 Spalten mit 16 Architektur- und Figuralbildern; Arbres (Bäume) mit 26 symbolischen Abbildungen; Arche 22 Spalten mit 24 Abbildungen und der Farbentafel aus der Priscilla-Katakombe; Ariens (die Arianer), ihre Liturgie, ihre Kirchen; Aristocratiques (Classes) 42 Spalten mit 25 Abbildungen von Sarkophagen und Epitaphien; Ascension 18 Spalten mit 9 Abbildungen und 1 Tafel; Ascia (Spitzhaue) 28 Spalten mit 26 Abbildungen; Astres (Sterne) 28 Spalten mit 40 hochinteressanten Abbildungen; Athènes (die Stadt) 64 Spalten mit 38 architektonischen und figuralen Abbildungen; Autel 35 Spalten mit 20 Abbildungen; Autun (die Stadt) 27 Spalten mit 3 Tafeln; Aveugles (Blindenheilungen) mit glänzender Farbentafel. — Hier sind aus den letzten vier Lieferungen nur wenige Artikel herausgegriffen; wie zahlreich dieselben im I. Bande sind, möge ihr Register andeuten, das in kleinstem Druck volle 12 Spalten füllt.

Soll über das vorliegende Werk auf Grund des I. Bandes ein Urteil gefällt werden, so wird es als eine überaus fleißige und gründliche Leistung anzuerkennen sein, die nicht nur als adäquate Verbindung von Archäologie und Liturgik, sondern auch wegen der Ausdehnung, die hier in inniger Verschmelzung beiden Gebieten vergönnt ist, nicht nur alle bisherigen Arbeiten weitaus überholt, sondern auch anderswo nicht erreichbar ist. In der Ausdehnung des christlichen Altertums bis auf Karl den Großen kommen hier dessen Einrichtungen, Sitten und Gebräuche im sozialen und privaten Leben zur Geltung. Die Architektur in ihrem Verhältnis zur Liturgie und Kunst; die Bildersprache und Symbolik, die Paleographie und Numismatik, die Kunst in ihrer vielfachen Betätigung,

die Liturgie mit ihren Vorschriften und Formeln usw., so daß mithin die Theologie im engeren Sinne ausgeschlossen ist, für die derselbe Verlag einen eigenen, bereits auf 20 Lieferungen (bis Confession) gediehenen Dictionnaire herausgibt. — Da jedem, irgendwie längeren Artikel eine ganz kurze Disposition vorangeht (nebst peinlichster und kleinlichster Angabe der Literatur), so ist die Übersicht vollkommen gewahrt, und die mit so viel Sachkenntnis als Mühe zusammengetragenen Abbildungen bezeichnen einen enormen Bilderschatz.

Bei dieser Gründlichkeit der Behandlung ist den Unternehmern das Material offenbar weit hinausgewachsen über die ursprüngliche Absicht; gewiß zum Besten der Sache, aber mit der fatalen Folge verlangsamten Fortschrittes, zumal die Zahl der Mitarbeiter allmählich nachläßt. So wünschenswert die Einheitlichkeit der Auffassung ist, so ausgedehnt die Kenntnisse, so gewaltig die Arbeitskraft des Herausgebers und seines Generals Leclercq, sie bedürfen in höherem Maße der Unterstützung, wenn sie nicht von den gerade auf diesem Forschungsgebiet so stark zufließenden Entdeckungen vorzeitig überholt werden sollen. — Wenn daher die Teilung der Arbeit etwas schärfer durchgeführt, daneben die eine oder andere Abteilung, z. B. die topographische (Länder, Städte usw.), so dankbar sie ist, etwas eingeschränkt werden könnte, so würde gewiß die Dankbarkeit noch gesteigert werden, die ein großer Kreis von Theologen, Historikern usw., namentlich auch in Deutschland, den Unternehmern entgegenbringt, dem Herausgeber wie dem Verleger.

Schnütgen.

Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde XXVII.
Rheinische Siegel I. Die Siegel der Erzbischöfe von Köln (948—1795). 32 Lichtdrucktafeln mit erläuterndem Text bearbeitet von Wilhelm Ewald — Hanstein in Bonn. (Preis Mk. 12.50.)

Nicht nur für die Urkundenforschung, sondern auch für die Kunstgeschichte ist die Siegelkunde von großer Bedeutung, indem sie namentlich die plastischen Werke bestimmen, die Kostüme kennen lehrt. In ihrer Glanzzeit bezeichnen gerade die Siegel den Höhepunkt des plastischen Schaffens, dessen Datierung durch sie erheblich erleichtert wird. — Die rheinischen Siegel bedürfen noch besonderer Aufklärung, die zu erwarten ist von den vier Bänden, dessen erster durch die vorliegende, 187 Exemplare umfassende, von Erzbischof Gero (969) bis zu Max Franz († 1801) reichende Lieferung eröffnet wird. Das Gerosche Siegel ist nämlich das früheste der erhaltenen echten Siegel, und mit Heribert (999) beginnt eine fast lückenlose Reihe. Ihre Entwicklung nach Arten und nach Typen wird durch zwei Tabellen veranschaulicht, aus denen auch hervorgeht, daß nur die drei ältesten Siegel Brustbild mit Buch, segnend darstellen, daß mit dem XI. Jahrh. der Stab hinzukommt, im XII. Jahrh. die ganze Figur sitzend mit Stab und Buch erscheint, um die Mitte dieses Jahrhunderts auch mit Mitra, 1300 mit zwei seitlichen Wappen, 1364 in architektonischer Umrahmung, die gleich nachher den hl. Petrus umschließt, zu dessen Füßen der stehend betende Erzbischof, vereinzelt mit dem Familienwappen, das kurz nach 1500 die Figuren verdrängt. Damit ist die Heraldik in die Siegel eingeführt, um sie fernerhin in den verschiedensten Kombinationen, nach Maßgabe der territorialen Ausdehnung, vollständig zu beherrschen. — Wertvoll sind die Beiträge, welche die fast ausschließlich direkt von den Originalen aufgenommenen, den Erzbischof stets im Ornate zeigenden Bilder für die Geschichte der Pontifikalgewänder bieten: Humerale und Kasel mit Parura, Pallium, Mitra, Stab (Manipel nur ausnahmsweise). — Was der Verfasser des weiteren über die verschiedenen Siegelarten (Hauptsiegel, Elektensiegel, Ministersiegel, Sakrete, Siegel ad causas), über die Siegelstoffe (Blei nur anfangs, Wachs ununterbrochen) sowie über die wichtigen Siegelfälschungen mitteilt, ferner jedes einzelne Siegel an der Hand der vorzüglichen Abbildungen beschreibend, ist höchst lehrreich. — In die kölnische Kunstgeschichte ist neues Licht gebracht, wie für die Skulptur besonders des XIII. u. XIV. Jahrh., so für alle mit den erzbischöflichen Wappen versehenen Kunstwerke. — Die Fortsetzung des bedeutungsvollen, als die Frucht erleuchteten Fleißes hoch zu bewertenden Buches, dessen nächste Lieferung Trier behandeln soll, muß daher als sehr dringlich bezeichnet werden.

Schnütgen.

Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte. Herausgegeben von Dr. Herm. Ehrenberg, Professor an der Königl. Universität Münster. — Coppenrathsche Buchhandlung in Münster.

I. Die Gröninger. Ein Beitrag zur Geschichte der westfälischen Plastik in der Zeit der Spätrenaissance und des Barock von Dr. Ferd. Koch, Privatdozent in Münster. Mit 32 Taf. (Pr. 10.— Mk.).
II. Die Beldensnyder. Ein Beitrag zur Kenntnis der westfälischen Steinplastik im XVI. Jahrh. von Dr. Fiedr. Born. Mit 17 Tafeln. (Pr. 7.50 Mk.).
III. Die mittelalterlichen Malereien in Soest. Zur Geschichte des Naturgefühls in der deutschen Kunst von Dr. Herm. Schmitz. Mit 16 Tafeln und 30 Textbildern (Pr. 6.— Mk.).

Die von Lübke schon anfangs der 50er Jahre sehr erfolgreich aufgenommene Kunstgeschichte Westfalens hat später keine entsprechende Fortsetzung gefunden. Der Hauptgrund mag der Mangel eines Mittelpunktes gewesen sein, als welcher in der Regel eine Universität oder ein Museum sich betätigt. Beides hat Münster neuerdings erhalten, die Universität bereits angefangen, für das Studium der westfälischen Kunstgeschichte als Förderin sich geltend zu machen. Dasselbe hat mit der auch von Lübke noch nicht gepflegten nachmittelalterlichen Plastik begonnen, rückwärts sich bewegend, deren Spätgotik und Frührenaissance betrieben, um zur mittelalterlichen Malerei (XII bis XIV. Jahrh.) zu gelangen, in der auch die Plastik des XIII. Jahrh. nicht unberücksichtigt bleibt. Wird die letztere weitergeführt in das XIV. und XV. Jahrh., mit Einschluß der Schnitzereien, so fordert noch die Malerei des XVI. Jahrh. ihre Pflege, namentlich aber die ihr auch in Westfalen noch überlegene Architektur und die gerade in der gotischen Periode zu hoher Vollkommenheit gelangte Goldschmiedekunst, die noch am meisten der Aufklärung bedarf.

I. Die Gröninger, erst unlängst dem Namen nach bekannt geworden, bilden eine Künstlerfamilie, die, aus Paderborn stammend, hier und namentlich in Münster nebst Umgegend seit dem Schluß des XVI. bis zur Mitte des XVII. Jahrh. einerseits und bis in das erste Viertel des XVIII. Jahrh. andererseits eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet haben durch die Ausführung zahlreicher Altäre, Epitaphien, Standfiguren usw., die manchen westfälischen Kirchen zu großem Schmucke gereichen, als zum Teil sehr beachtenswerte künstlerische Leistungen (gemäß der Abbildungen). Den Glanzpunkt der ersten Gruppe bildet der jüngere Gerhard, als Schüler seines älterenBruders Heinrich 1608 nach Münster übergesiedelt und hier von einem tüchtigen Stabe umgeben. — Die mit derselben nicht unmittelbar zusammenhängende jüngere Generation Gröninger wird hauptsächlich durch Johann Mauritz und seinen Sohn Johann Wilhelm vertreten, die im Rahmen des Barocks als tüchtige Künstler vielfach sich bewährt haben. Die Beschreibung und Würdigung der zahlreichen Werke bilden den Hauptinhalt der gründlichen grundlegenden Studien.

II. Die Beldensnyder, bislang kaum dem Namen nach bekannt, sind durch Henrick, der von zirka 1515 etwa 20 Jahre schuf, und durch Johann (von 1537—1562) vertreten. Ihre (zum Teil hier abgebildeten) mit wenigen Ausnahmen auf Münster beschränkten Werke, lassen sie als bedeutende Künstler erkennen, namentlich den ersteren als einen durchaus selbständigen dramatischen Plastiker, an den Johann angeknüpft hat, ohne ihn zu erreichen oder gar weiter zu entwickeln; letzterer ist der Schöpfer des 1870 bekanntlich abgebrochenen Lettners. Die Einführung dieser Bildhauer in die Kunstgeschichte und ihre Bewertung in deren Rahmen ist ein großes Verdienst.

III. Die mittelalterliche Malerei in Soest, eine hochbedeutsame Erscheinung in der Kunstgeschichte Deutschlands (etwa von 1200—1400) wird vom Verfasser in weitsichtiger und tiefgehender Behandlung benutzt, um über Ursprung und Entwicklung der romanischen Wand- und Tafelmalerei mit Einschluß ihrer Überleitung in die Gotik zu informieren. An die Stelle der malerischen Auffassung der Natur war die architektonische getreten, wie sie sich in Idensen (— 1140) und in St. Patroklus zu Soest (1166) geltend macht, um mit 1200 wieder an die malerisch byzantinischen Vorlagen anzuknüpfen (1200—1270). Diese überschwängliche Bewegung erleichterte den Eingang dem „gotischen Dekorationsstil", den der Verfasser, bei seiner Vorliebe für die Natur, wohl zu gering bewertet. In drei Teilen behandelt er dieses Thema, zuerst die Werke, an der Hand guter Abbildungen, beschreibend und dann ihre kunstgeschichtliche Bedeutung in großzügiger, das Gebiet vollkommen beherrschender Weise auseinandersetzend. Nachdem der I. Teil den romanischen Stil (XII. Jahrh.), der II. Teil den spätromanischen (XIII. Jahrh.) in Soest und den von ihm beeinflußten Orten angeführt hat, bildet den Schluß, der III. Teil „Übergang zur neueren Zeit", die gotische Malerei, namentlich Wildunger Altar, das Werk Meister Conrads von Soest aus 1404, also 22 Jahre vor dem Genter Altar.

Schnütgen.

Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern. Herausgegeben im Auftrage des Königl. Bayer. Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten. II. Band. Regierungsbezirk Oberpfalz und Regensburg. Herausgegeben von Georg Hager. Verlag von R. Oldenbourg, München.

Von diesem II. Bande sind seit April 1906 7 Hefte erschienen, mit den Bezirksämtern:

1. Roding, VIII und 232 S. mit 11 Taf. und 200 Abb. im Text (Leinenband 8 Mk.).
2. Neunburg v. W., VI und 95 S. mit 2 Taf. und 99 Abb. (3.50 Mk.).
3. Waldmünchen, VI und 83 S. mit 1 Taf. und 65 Abb. (3.50 Mk.).
4. Parsberg, VI und 267 S. mit 13 Taf. und 209 Abb. (9 Mk.).
5. Burglengenfeld, VI und 167 S. 8 Taf. und 127 Abb. (7 Mk.).
6. Cham, VII und 159 S. mit 6 Taf. und 108 Abb. (7 Mk).
7. Oberviechtach, V und 84 S. mit 6 Taf. und 73 Abb. (3.50 Mk.).

Jedes Heft hat eine geschichtliche Einleitung nebst Literaturverzeichnis und am Schluß eine geographische Karte, der eine sehr lehrreiche kunststatistische Übersicht mit dem Register vorhergeht; dazwischen sind, alphabetisch geordnet, die einzelnen Orte, ihre historische Entwicklung, unter Angabe der Literatur, aufgeführt, mit ihren Denkmälern, die beschrieben, zum Teil auch, und zwar recht gut, abgebildet werden. Hierbei kamen nun zunächst die öffentlichen Denkmäler, die kirchlichen wie die profanen, zur Geltung; in erster Linie die Bauwerke innerhalb der Grenze vom VI. Jahrh. bis zum Beginn des XIX. Jahrh., die auch für die beweglichen Gegenstände galten. Daß diese, wenn sie sich in öffentlichen Sammlungen oder im Privatbesitz befinden, nur im Falle besonderer lokaler oder typischer Bedeutung erwähnt werden, dürfte das Richtige treffen. Für diejenigen Gegenstände, für welche Abbildungen in der Größe der Texttafeln nicht ausreichen, sind große Lichtdrucktafeln in dem jedem Bande sich anschließenden Ergänzungsatlas vorgesehen.

Gemäß diesen, nebst mehrfachen sonstigen, jedem Hefte vorgedruckten „Grundsätzen" sind die einzelnen Hefte bearbeitet worden und zwar 1, 2, 6 u. 7 von Hager allein, 3 u. 5 gemeinsam mit Rich. Hoffmann, 4 von Fr. Herm. Hoffmann allein. Hierbei sind sie keiner Schwierigkeit aus dem Wege gegangen, weder hinsichtlich der urkundlichen und literarischen Prüfung, noch hinsichtlich der lokalen Untersuchung, so daß überall die möglichst knappe Beschreibung als das Ergebnis sorgsamster Analyse erscheint. Unter den Bauwerken ragen durch ihr Alter die zahlreichen Burgen und manche zumeist kleinere romanische und gotische Kirchen hervor, deren Ausstattung in der Regel der Rokoko erneuert hat. Freilich fehlt es auch nicht an spätgotischen Flügelaltären, die nebst den sehr häufig begegnenden Holzfiguren vielfache Beiträge liefern zur Kennzeichnung der spätmittelalterlichen bayerischen Plastik. — Bis in die romanische Periode reichen mehrere Taufsteine,

bis in die gotische viele Grabdenkmäler zurück. Nicht stark ist das Eisengewerk des Mittelalters, noch spärlicher die Goldschmiedekunst vertreten. — Durch den Reichtum der Denkmäler, der baulichen wie der plastischen übertrifft das Amt Rodin alle anderen, dank der berühmten Klosterkirchen Reichenbach (Benediktiner) und Waldenbach (Zisterzienser), denen aus ihrer Ursprungszeit im XII. Jahrh. das meiste Bauliche erhalten geblieben ist, aus den drei folgenden Jahrhunderten auch manches Ausstattungsstück.

Möge dem hochverdienten Leiter, zugleich bei weitem am meisten engagierten Mitarbeiter noch lange die Frische andauern, das musterhafte Inventarisationswerk, das den Stempel seines Geistes trägt, der Vollendung entgegenzuführen! Schnütgen.

De St. Nicolaaskerk von Jutfaas. Eine Dorfkirche als Bauwerk beschrieben durch Dr. H. J. A. M. Schaepman und im Hinblick auf Ausstattung und Verzierung des näheren erläutert durch G. W. van Heukelum, Pastor von Jutfaas.

Unter diesem Titel hat der den Lesern der Zeitschrift wohlbekannte Dechant der Utrechter St. Bernulphusgilde und Pfarrer von Jutfaas bei Utrecht, Mgr. van Heukelum, ein Büchlein herausgegeben, worin er seiner Gemeinde sowohl als allen Liebhabern und Ausübern kirchlicher Kunst das unter seiner Leitung errichtete und ausgestattete Gotteshaus eingehend beschreibt und erklärt.

Klar und einleuchtend setzt er die Grundsätze auseinander, die ihn beim Bau sowohl als bei der Möblierung und zuletzt bei der Krönung des Werkes, der so schwierigen Polychromie geleitet haben, die Frage der Orientierung, der Charakter und das richtige Maß der Altäre, der Kanzel, der Kommunionbank, des Triumphkreuzes, die Anlage der Orgelbühne mit der wundervollen alten Orgel. — Alles wird gründlich behandelt, mit der sachlichen Ruhe und Sicherheit, die ein fünfzigjähriges eifriges und liebevolles Studium dem Verfasser verliehen.

Daß eine große symbolische Idee dem Ganzen zugrunde liegt, brauchen wir nicht hervorzuheben; erwähnenswert aber ist, daß diese Idee eine Verkörperung gefunden, welche dem kunstgeübten Auge, das ja zunächst nicht die Idee, sondern Form und Farbe wahrnimmt, volle Befriedigung gewährt.

Das Büchlein ist gleichfalls das geistige Testament des Verfassers, der Rechenschaftsbericht über ein lebenlanges, ehrliches und eifriges Forschen, Suchen und Finden. Den Bestrebungen gegenüber, die mit dem Studium der Vergangenheit brechen wollen, die aus der bloßen Persönlichkeit des Künstlers das Neue, Niedagewesene, der Neuzeitentsprechende wollen hervorgehen lassen, hält er seine stets unerschütterte Überzeugung entgegen: die Überzeugung, daß er in jugendlicher Begeisterung den rechten Weg eingeschlagen, daß er im Alter Ursache hat, mit Befriedigung auf die durchmessene Strecke zurückzuschauen, daß er berechtigt ist, den Jüngern noch immer dieselbe Richtung als die richtige anzuweisen und zu empfehlen.

Düsseldorf. Tepe.

Kühlens Kunstverlag bietet eine größere Anzahl von Bildern, die zumeist auf die Übernahme der Manzschen Kupferstiche zurückzuführen und als Auferstehung trefflicher Blätter von Führich, Schraudolph, Steinle usw. warm zu begrüßen sind. — 1. Die 15 von Petrak gestochenen Kupferdrucke des innig empfundenen und sehr ansprechenden Führichschen Rosenkranzes erscheinen in der Begleitung von Gedichten des P. Fr. Esser unter dem Titel: „Die geistliche Rose" als ein schöner Querfolio-Leinenband, daher als ganz besonders empfehlenswertes Festgeschenk (Preis Mk. 20). 2. Der Prager Kreuzweg von Führich, in verschiedenen Dimensionen ($22 \times 14^1/_2$, Preis Mk. 2), verdient von neuem Beachtung, nicht minder sein Wiener Kreuzweg, der, von Kühlen koloriert, an die primitiven handgefärbten Holzschnitte erinnert (Preis Mk. 3). 3. Sehr verwandt ist der Kreuzweg Schraudolphs, der noch etwas figurenreicher und lebendiger ist (Preis Mk. 2). 4. Die sehr anmutige Komposition Führichs: Die klugen und törichten Jungfrauen, von Leudner gestochen, (55×70, Preis Mk. 4) eignet sich sehr als Wandschmuck, noch mehr 5. die beiden lieblichen Steinleschen Zeichnungen: Maria im Rosengarten (gestochen von Keller, Preis Mk. 6) und Maria mit dem schlafenden Kinde (gestochen von Petrak, Preis Mk. 4). 7. Der Singersche Kupferstich nach Leonardo da Vincis Abendmahl, ein sehr kräftig gehaltenes Blatt (Preis Mk. 3.60), wird seine Anziehungskraft stets behaupten.

Zu diesen, durch die neue Erscheinungsform neu belebten Bildern treten zwei Serien farbiger Andachtsbildchen, Nr. $1057^1/_2$: die 7 Werke der leiblichen Barmherzigkeit und Rosenkranz — Serie II, anmutende Darstellungen von technischer Vollendung, aber etwas weicher Stimmung. H.

Neue Kommunionandenken bietet die Verlagsanstalt von Breer und Thiemann in Hamm (Westf.), indem sie von berühmten alten Gemälden farblose Reproduktionen veranstaltet. Diese sind sämtlich klar und gut im Ton und einige derselben auch warm zu empfehlen. Zunächst das Abendmahl von Leonardo da Vinci, das niemals des Eindruckes ermangelt, und Christus mit den Emmausjüngern von Tizian, wo die vorzügliche Tonstimmung den Mangel an Farbe nicht so sehr vermissen läßt. Stark macht sich dieser aber geltend bei dem sonst sehr erbaulichen Abendmahl von Fiesole. — Die Disputa von Raphael ist zu figurenreich und zu schwer verständlich, während das Emmausbild von Rubens das kindliche Empfinden nicht recht befriedigen dürfte, noch weniger sein Abendmahl, wenigstens nicht in dieser farblosen Art. — An sich ist der Gedanke, für diesen Zweck bei den alten Meistern Umschau zu halten, nicht unrichtig, die Auslese aber schwierig. Sie wird sich vornehmlich auf altdeutsche und flandrische Gemälde zu erstrecken haben, die zugleich hinsichtlich der nicht leicht auszuschaltenden Farbe den richtigen Weg zeigen. An diesen Darstellungen aber dürften Veränderungen, sogen. „Verbesserungen", unter keinen Umständen vorgenommen werden. H.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. April 1907.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

—·—

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN

XX. JAHRG. —·— HEFT 2.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1907.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG

Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. ADOLF BERTRAM von HILDESHEIM.

Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.

Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.

Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.

Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).

Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).

Kommerzienrat RENÉ v. BOCH (METTLACH).

Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).

Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).

Professor W. EFFMANN (BONN).

Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).

Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).

Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).

Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).

Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).

Baumeister W. LUDOWIGS (BONN).

Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).

Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).

Landgerichts-Präsident KARL REICHENSPERGER (KOBLENZ).

Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).

Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).

Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).

Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Rentner VAN VLEUTEN (BONN).



Spätgotisches Medaillon-Glasgemälde vom Niederrhein.
(Sammlung Schnütgen.)

Abhandlungen.

Spätgotisches Medaillon-Glasgemälde vom Niederrhein.

(Mit Abbildung, Tafel II.)



us altem Werdener Privatbesitz ist vor etwa 15 Jahren das hier abgebildete Glasgemälde von 24 *cm* Durchm. in meine Sammlung übergegangen. Die weißliche Scheibe hat zahlreiche Bläschen und mehrere Wärzchen. Die Zeichnung ist mit dunkelgrauem Schwarzlot aufgetragen; die Linien der Konturen, die tieferen Schatten im Mantel der Jungfrau und in dem anschließenden schweren Gefält, namentlich der Schlagschatten zu Füßen des Engels zeigen denselben, das Ganze beherrschenden und die Einheitlichkeit der Wirkung vorwiegend verursachenden Ton, mit dem die hellen Lichter vortrefflich kontrastieren. Die Karnationsteile haben eine etwas wärmere, entfernt ins Rötliche anklingende Färbung, die Lippen intensiv rotes Kolorit. Im übrigen wird die Scheibe, von den Eisenrotpartien oben links abgesehen, ausschließlich vom Silbergelb beherrscht. In den verschiedensten Nüancierungen vom hellsten Gelb bis zum satten Braun reichlichst vertreten, verleiht es dem anmutigen Medaillon neben dem Silberton, den dieses ausstrahlt, einen mannigfaltigen Goldschimmer. Ganz hell leuchten die quadratischen Fliesen des Fußbodens, ebenso die zarten, schwach konturierten Lilienstengel, wie die Haare der Jungfrau, deren Wellenzüge, durch Schwarzlot gebildet, vorzüglich wirken, ähnlich dem Lockenkopfe des Engels. In wärmerem Goldton ist der ganz schwach dessinierte Nimbus gehalten, ebenso der Schnitt des Buches, wie das Bortenwerk an den Gewändern und an der sonstigen Draperie. Noch etwas tiefer ist das Ornament an der Blumenvase gestimmt, sowie der rautenförmig gemusterte Innenbehang am Bett, von dem sich die Inschrifttafel durch ihre ganz lichte Goldfassung um so besser abhebt. Die oben schwebende Taube verdankt dem ganz hellen Kopfnimbus und der dunkleren, dazu strahlenförmigen Aureole ihren starken und doch durchaus harmonischen Eindruck, ähnlich den plastisch wirkenden Engelsflügeln. — Die Ziegelarchitektur, die als Abschlußmauer den Hintergrund bildet, ist durch die als schwaches, weil dünn aufgetragenes Eisenrot aufgeschmolzene Schicht bewirkt. Diese neue Schmelzfarbe taucht bekanntlich, als erster Emailton in der Glasmalerei, gegen Schluß des XV. Jahrh. auf, so daß das vorliegende Scheibchen zu den frühesten Vertretern dieser Technik zählen dürfte, die mit den bald ihr folgenden Skala von Blau, Grün, Violett der Glasmalerei des XVI. und XVII. Jahrh. einen ganz anderen Charakter verleiht, nicht nur im engeren Rahmen der Kabinettsbilder, sondern noch mehr auf dem weiteren Felde des Appreturverfahrens.

Die Heimat dieser Scheibe ist wohl am Niederrhein zu suchen, worauf die auf flandrischen Einfluß zurückzuführende Zeichnung bestimmt hinweist. Stark ist ihre Verwandtschaft mit dem (von Lützow: „Der deutsche Kupferstich und Holzschnitt" Seite 50 abgebildeten) Kupferstich der Verkündigung, dessen Chiffre F V B gewöhnlich als Franz von Bocholt gedeutet wird. Hier eine sehr ähnliche Anordnung des Interieurs und der beiden Figuren, die namentlich in der Faltengebung der reich flottierenden Gewänder manche Analogien zeigen, aber auch in den Bewegungen, dem Gesichtsausdruck, den Händen. Daß der Kupferstich einen etwas herberen, altertümlicheren Charakter hat, daß auf ihm die Schraffuren stärker vorwiegen, die Details mehr betont sind, liegt in der Verschiedenheit der Techniken begründet, wie in dem etwas späteren Ursprung der Scheibe. Dieselbe könnte auch unter dem Einflusse des Jan Joest von Kalkar entstanden sein, der für Werden einen, leider verloren gegangenen, Altar malte. Da auf diesen Altären die Verkündigungsszene mit Vorliebe dargestellt wurde, so mag eine solche einem Werdener Klosterbruder als unmittelbares Vorbild willkommen gewesen sein in einer Zeit, in der die Glasmalerei aus dem klösterlichen Kunstbetrieb noch nicht ganz verschwunden war.

Schnütgen.

Zwei mittelalterliche Elfenbeinkämme.

(Mit 3 Abbildungen.)



Daß Bischöfe und auch einfache Priester selbst oder durch einen Diener vor Beginn der Messe in der Sakristei mittels eines Elfenbeinkammes das Haar ordneten, war ein im Mittelalter weitverbreiteter Gebrauch. Derselbe läßt sich auf Grund der Monumente rückwärts bis zum VII. Jahrh. verfolgen, vorwärts reicht er nicht bloß, wie Otte annimmt, bis ins XIII. Jahrh.,[1]) sondern bis zum Ende des Mittelalters.[2]) Selbst das von Papst Urban VIII. († 1644) herausgegebene Pontificale Romanum, das noch heute zu Recht besteht, schreibt noch unter den zur Konsekration des Bischofs notwendigen Utensilien einen Elfenbeinkamm vor. Unter diesen Umständen ist es fast selbstverständlich, daß sich in Kirchenschätzen und Museen eine größere Anzahl Kämme erhalten hat, die ehedem jenem Zweck gedient haben. Ihrer Form nach gliedern sie sich in zwei ungleiche Gruppen, von denen die kleinere die Kämme mit einer, die größere die Kämme mit zwei Reihen Zähne umfaßt. Bei der letzteren Gruppe ist das Mittelstück meistens mit symbolischen, historischen oder religiösen Darstellungen verziert. Selbst manche Kämme mit mythologischen oder antiken Darstellungen haben gewiß im liturgischen Dienste Verwendung gefunden, wie der Kamm des hl. Ulrich zu Augsburg. Abzuweisen aber ist die Ansicht, als ob dieser und andere Kämme mit ähnlichen Verzierungen eigens für den liturgischen Dienst angefertigt worden wären. Sie dienten vielmehr ursprünglich profanen Zwecken und wurden erst später dem liturgischen Gebrauche überwiesen.[3]) Ebenso unzweifelhaft ist es aber auch, daß jener schöne Kamm, dem diese Zeilen zunächst gelten, von Anfang an als liturgisches Stück gedacht ist. Der Kamm des hl. Heribert im Kunstgewerbe-Museum zu Köln ist in der kunstgeschichtlichen Literatur kein Unbekannter. Bock hat ihn bereits vor zirka 50 Jahren besprochen und publiziert und andere haben diese Abbildung mit ihren Ungenauigkeiten und Ergänzungen wiederholt. Bei seiner häufigen Erwähnung in der kunstarchäologischen Literatur verdient er wohl eine genauere Reproduktion und Bestimmung nach Alter und Ursprung, als er bisher gefunden hat.

[1]) Otte, »Kunst-Archäologie«, I[5], 367.

[2]) Über Gebrauch und Verbreitung des liturgischen Kammes vgl. meinen Aufsatz in: »Kunstfreund« (Innsbruck, 1905), S. 121 ff., wo auch eine Zusammenstellung der erhaltenen Kämme. Hinzuzufügen wäre ein Fragment in Essen; vgl Humann, »Münsterschatz in Essen« (1905), Taf. X.

[3]) Vgl. auch Braun, „Ein frühmittelalterlicher Elfenbeinkamm" in d. »Mitteilungen d. Germanischen Nationalmuseums« (1895) S. 83.

Der Kamm des hl. Heribert zeigt den selten vorkommenden Typus mit einer Zahnreihe in seiner schönsten Ausbildung. Den größten Teil nimmt die formvollendete Handhabe ein, welche eine lyraähnliche Gestalt hat; sie mißt in der Länge 14 *cm* bei einer Breite von 12 *cm*, während die Zähne — 55 an der Zahl — nur 5 *cm* lang sind. Die rechte Seite zeigt das Kreuzigungsbild, welches sehr geschickt in den als Handhabe dienenden Teil hineinkomponiert ist. Der Heiland, bärtig, ohne Krone, mit strähnigem, langem Haupthaar, hängt mit etwas nach rechts ausgebogenem Körper am Kreuze, die mit zwei Nägeln durchbohrten Füße ruhen auf einem dreieckigen Suppedaneum. Das Lendentuch ist geschürzt und hängt in gefällig wirkenden Falten herab, wie man es auf den Kruzifixbildern der ottonischen Zeit häufig sieht. Über seinem nimbierten Haupte liest man auf einer Tafel *JHS NAZAREN REX*. Daneben sind auf runden Scheiben die Bilder der Sonne mit Strahlenkrone und des Mondes mit Sichel angebracht. Unter dem Kreuz steht links Maria, mit Tunika, Mantel und Kopftuch bekleidet, die Hände schmerzerfüllt zu ihrem Sohne ausbreitend, auf den sie auch ihren kummervollen Blick richtet. Der Schmerz der Mutter kommt auch gut zum Ausdruck in der etwas vorgebeugten Haltung, die hier nicht, wie bei dem gegenüber befindlichen Johannes, durch den knapp bemessenen Raum veranlasst worden ist. Der Apostel, mit bloßen Füßen, trägt die traditionelle Gewandung; ein Zipfel des Palliums hängt über den linken Arm freischwebend herab. Da der Schnitzer den Apostel größer als Maria bildete — sein Haupt reicht bis zur Mitte des Querbalkens — so mußte er ihm wegen Raummangels eine stärker gebeugte Stellung geben, die etwas

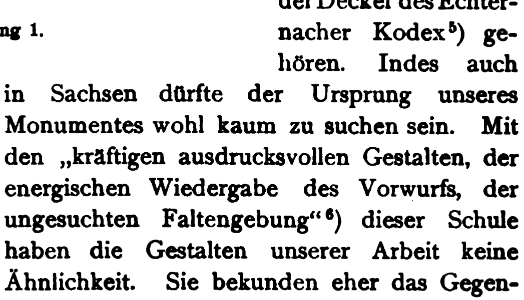
unnatürlich ausgefallen ist. Zwischen Maria und Johannes knien unmittelbar neben dem Kreuze links Longinus, rechts Stephaton mit Lanze und Schwamm, beide mit hochgeschürzter Tunika und Sagum bekleidet. Das Sagum ist in gefällige Falten gelegt, die Tunika des Stephaton unten ausgezackt. Einen Unterschied hat der Schnitzer auch in der Haar- und Barttracht gemacht. Während Stephaton perückenartiges, gestricheltes Haupthaar und glatten Bart trägt, ist das Haar des Longinus gelockt oder gekräuselt, der Bart in kurzen Strähnen gebildet, wie es auch später noch in der französischen Großplastik uns häufiger begegnet. Den seitlichen Abschluß dieser ganzen Gruppe bildet je ein Baum mit akanthusartigen Blättern. Darüber und neben den Sonnen- und Mondbildern ist eine achtblätterige, durchbrochene Verzierung in Form der Rose angebracht, über welcher auf jeder Seite ein Engel steht und sich mit dem Gestus und Ausdrucke des Schmerzes und der Verehrung tief zum Gekreuzigten herniedergebeugt. In antiker Gewandung, mit bloßen Füßen, sind sie verhältnismäßig groß, ihre mächtigen Flügel ragen nach oben in das schön verzierte Laubwerk hinein, das an dem rechten Teile eine Beschädigung erlitten hat. Auch bei den Engeln hat der Schnitzer einen Unterschied in der Haartracht gemacht. Als Seitenabschluß des Kammes ist das Akanthusblatt benutzt, das sich auch auf den beiden dicken Eckzähnen fortsetzt. Die hier zum erstenmale abgebildete Rückseite zeigt das gleiche Blattmotiv. Mit kräftigen Stengeln und großzügigen Blättern ist die ganze Rückseite in schönster Weise ausgefüllt.



Abbildung 1.

Was nun die Provenienz und das Alter des Kammes anlangt, so glaubte Bock, der ihn zuerst genauer beschrieb, es sei eine italienische Arbeit, und Erzbischof Heribert habe ihn auf einem seiner Züge aus Italien in die Heimat mitgebracht. Zu dieser Ansicht bestimmte ihn wohl nur der von der Tradition mit dem Kamme verknüpfte Name des großen Kölner Erzbischofes († 1021). Tatsächlich war damals wohl kaum ein italienischer Schnitzer befähigt, eine so feine Arbeit zu liefern. Wir haben hier also dieselbe Erscheinung, die auch einzelne andere Kämme ganz falsch datieren ließ, am auffallendsten den Kamm des hl. Lupus von Sens († 623), der in Wirklichkeit erst dem XII. Jahrh. angehört. Es ist nicht ausgeschlossen, vielmehr wahrscheinlich, daß auch Heribert sich unseres Kammes bediente, zumal er unter den Reliquien des Heiligen aufbewahrt wurde und von Deutz nach Köln herüberkam.[4])

Bode und in Anschluß an ihn Fr. X. Kraus haben ihn der sächsischen Schule zugeschrieben, zu der nach letzterem auch die beiden Weihwassergefäße zu Aachen und Petersburg sowie der Deckel des Echternacher Kodex[5]) gehören. Indes auch



in Sachsen dürfte der Ursprung unseres Monumentes wohl kaum zu suchen sein. Mit den „kräftigen ausdrucksvollen Gestalten, der energischen Wiedergabe des Vorwurfs, der ungesuchten Faltengebung"[6]) dieser Schule haben die Gestalten unserer Arbeit keine Ähnlichkeit. Sie bekunden eher das Gegenteil. Dieses Relief mutet uns fast an als

[4]) Gelenius, „De Coloniae magnitudine" (1645) p. 383 spricht von einem Kamme Heriberts in der Pfarrkirche zu Deutz.

[5]) Über die Zuweisung dieser Arbeit an einem westdeutschen Schnitzer vgl. Vöge in »Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen«, (1899), Heft 2 (Sep.-Abd. S. 3).

[6]) Bode, „Gesch. der deutschen Plastik", S. 15. Kraus, „Gesch. der christl. Kunst" II, 1, 38.

eine Erinnerung an die Antike: nicht nur die köstliche Blattverzierung und die Gewandung, auch die edle Haltung der dargestellten Personen, die guten Körperproportionen, das schwache Relief und besonders das sichere Raumgefühl lassen uns in dem Schnitzer einen bedeutenden Künstler erblicken, der zudem ein Meister der Technik ist und mit voller Sicherheit alle Einzelheiten wiederzugeben weiß.

Der Ursprung unserer Arbeit muß in einer der drei von Clemen näher umgrenzten französischen Schulen gesucht werden und es kann nicht zweifelhaft sein, daß sie in Metz entstanden ist. Clemen und Paul Weber haben eine größere Anzahl Elfenbeinwerke aus der Metzer Schule zusammengestellt, von denen einzelne eine große technische Fähigkeit ihres Urhebers zeigen. Zu dieser Schule gehört auch unzweifelhaft ein Elfenbeindeckel mit Kreuzigungsgruppe, womit unser Kamm unverkennbare Ähnlichkeit hat, wie bereits Molinier hervorgehoben hat.[7]) Wie Molinier, so hatte auch schon Westwood gesehen,[8]) daß der Kamm viel älter ist als der Heilige, dessen Name er trägt, und ihn deshalb dem IX. Jahrh. zugewiesen. Der in Frage stehende Elfenbeindeckel befindet sich auf Cod. 9383 in der Pariser Nationalbibliothek[9]) und gehört zu der bekannten von P. Weber gewürdigten Gruppe mit Ekklesia und Synagoge. Zwar ist die Darstellung hier eine viel reichere, auch die Stellung der Personen ist verschieden, was durch die Verschiedenheit des Vorwurfs bedingt ist,[10]) sonst aber zeigen beide Arbeiten denselben Schulcharakter. Wir sehen hier wie dort die gleiche sorgfältige Behandlung der Gewandung mit den ausgewählten, gleichmäßigen Falten, die gleiche Struktur des Haupthaares bei Christus und Johannes, bei Longinus und Stephaton, die gleiche Handbewegung der hl. Jungfrau, die gleiche stumpfe Behandlung der Extremitäten. Auf dem Kamm sind überhaupt die Extremitäten, namentlich die Hände, die schwächste Seite des Künstlers. Man sehe nur die Hände Mariens. Wie weit von der Wirklichkeit entfernt! Kaum daß ein Versuch gemacht ist, der Natur nahe zu kommen. Ferner hier wie dort dieselben vollen Gesichter mit der breiten, aber nicht unedlen Nase und den mandelförmigen Augen, endlich das gleiche dreiseitige Suppedaneum, auf dem die Füße Christi ruhen. Ein Unterschied ist allerdings vorhanden, der aber sehr zugunsten des Kammes ausfällt. Nicht nur beherrscht unser Schnitzer weit besser die Technik, er hat auch ein feineres Gefühl für elegante Faltenlinien und versteht sich vorzüglich auf eine ruhige, ausdrucksvolle Komposition. Man beachte nur die schmerzbewegte Mutter unter dem Kreuze. Bei dem Anblicke ihrer Schmerzensäußerung durch Blick und Bewegung vergißt man ganz die grobe Mißbildung ihrer Hände. Wie geschickt sind ferner die Engel in den gebotenen Raum eingefügt! Wie glücklich das Niederknien des Longinus und seines Gefährten! — Auch die prächtige Behandlung

Abbildung 2.

[7]) Molinier, »Ivoires« (1896) p. 1848.

[8]) Westwood, »Fictile Ivoires« (1876) p. 315.

[9]) Clemen, „Merowingische und karolingische Plastik" (in: »Bonner Jahrbücher«) 1892, schreibt ihn S. 126 der Metzer Schule zu.

[10]) Abb. bei Weber, „Geistliches Schauspiel" usw. (1894) Taf. III.

der Blattverzierung auf der Rückseite weist auf die Metzer Schule hin, die nach Swarzenski „eine Ausbildung des Pflanzenornamentes zu einer von aller äußerlichen tektonischen Gebundenheit an Initial- und Architekturformen losgelösten Freiheit und Selbständigkeit von hervorragender Schönheit“ zeigt, wie sie „uns sonst nirgends begegnet“.[11]) Ein so großzügiges, elegantes Ornament, wie auf unserm Kamme, wird man auf andern Arbeiten dieser Zeit kaum finden.

Alles in allem darf der Heribert-Kamm als eine vorzügliche Arbeit der Metzer Schule bezeichnet werden, die wir indes nicht mit Westwood in das IX., sondern um die Mitte des X. Jahrh. datieren und in die Nähe des Adalbero-Elfenbeins (942) im Städtischen Museum zu Metz rücken möchten.

Weniger haben wir über den zweiten Elfenbeinkamm im Kölner Kunstgewerbe-Museum zu sagen. Wenngleich ohne religiöse Darstellungen dürfte doch auch er von vornherein für den liturgischen Dienst bestimmt gewesen sein. Er zeigt ebenfalls eine lyraähnliche Gestalt. Die 50 Zähne sind enger und feiner als bei dem Heribert-Kamme. Eigentümlich ist die Verzierung der tief eingeschnittenen Handhabe. Die beiden Hörner sind in geschickter Weise in den Vorderteil eines phantastischen Tieres umgestaltet, das vielleicht als ein Pegasus zu denken ist, wie Westwood annimmt. Die streifenförmige Verzierung am Halse wäre dann als Flügel zu deuten. Der Hals des Tieres ist mit einem Laubgewinde verziert, das aus einer Wurzel unterhalb des Vorderfußes hervorwächst. Den obern Abschluß der Stirn bildet ein zopfartiger Haarbüschel. Aus dem Maule kommt ein Stengel mit Vierblatt, das in ein lanzettförmiges Blatt übergeht. Der Raum zwischen den Beinen der beiden Tiere ist mit Ranken und Blättern ausgefüllt, die teilweise die Form des Weinlaubes haben. Der Schnitzer unterließ es nicht, auch hier seiner phantastischen Neigung Raum zu geben: gegenüber dem Kniegelenk des rechten Pferdebeines läßt er das Laub in einen grotesken Kopf übergehen. Was den Ort und die Zeit der Entstehung dieses Kammes anlangt, so meint Bock, daß „die Ornamente auf einen griechischen Ursprung hinweisen und von byzantinischen Elfenbeinschnitzern gegen Schluß des X. Jahrh. angefertigt worden sind“,[12]) zu dieser Hypothese hauptsächlich durch den Umstand veranlaßt, daß der sog. Bartkamm Heinrichs I. im Zitter zu Quedlinburg dasselbe „byzantinisierende Fünfblatt“ zeige. Westwood hat ihn als Kamm Heinrichs II. bezeichnet und dem XI. Jahrh. zugeschrieben;[13]) während Molinier ihn früher ebenfalls ins XI. Jahrh. versetzte,[14]) fand er später im Ornament Anklänge an die Tutilo-Elfenbeine und er möchte ihn deshalb am liebsten dem X. Jahrh. zuweisen. Es dürfte indes schwer halten, unsern Kamm mit den Tutilo-Arbeiten in Verbindung zu bringen, eher dürften manche Einzelheiten in der Ausfüh-



Abbildung 3.

[11]) Vgl. Swarzenski, „Die karolingische Malerei und Plastik in Reims“, in »Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen« XXIII (1902) 97.

[12]) „Das heilige Köln“, z. Taf. XLIV.

[13]) Vgl. Westwood, a. a. O. S 316

[14]) Molinier, „Catalogue des Ivoires du Louvre“ (1896) p. 52.

rung des Blattornamentes an byzantinischen Einfluß erinnern, während die phantastische Bildung der Tiere an orientalischen Einfluß denken läßt, dem auch das Weinlaub nicht widersprechen würde.[15]) Trotzdem halten wir den Kamm für eine deutsche Arbeit, die etwa um 1200 in Sachsen entstanden sein mag. Bekanntlich stand hier bereits in der Frühzeit der Ottonen und besonders seit dem Ende des XII. Jahrh. die Buchmalerei sowie auch die Plastik ganz unter dem Einflusse der byzantinischen Kunst.[16]) Wie Goldschmidt nachgewiesen, waren es gerade die byzantinischen Elfenbeinwerke, welche den Aufschwung der sächsischen Plastik hervorriefen.[17]) Welcher von den beiden genannten Perioden unser Kamm zugeschrieben werden muß, kann wohl nicht zweifelhaft sein. Ihn für die Frühzeit der Ottonen in Anspruch zu nehmen, geht nicht an; besonders vermag ich, wie gesagt, keine Anklänge an die Tutilo-Arbeiten zu entdecken. Für die sächsische Schule des XIII. Jahrh. scheint mir außer der ganzen Formation des in Zeichnung und Ausführung etwas flauen Blattornamentes speziell der groteske Kopf zu sprechen, eine Eigentümlichkeit, der wir gerade in der thüringisch-sächsischen Malerschule des XIII. Jahrh. begegnen.[18]) Auch jener Kodex, dessen Miniaturen am meisten von byzantinischen Elementen durchtränkt ist, das Evangeliar im Rathaus zu Goslar, zeigt diese Eigentümlichkeit. Allerdings steckt hier der Kopf graziös in einem Blatt wie in einer Kapuze,[19]) ein Motiv, das unser gröberer Schnitzer nicht nachgeahmt hat, wie denn unsere Arbeit überhaupt von der feinen, zarten Art der Byzantiner sehr verschieden ist.

Um schließlich auch über den Gebrauch des Kammes noch ein Wort beizufügen, so folgt aus der Annahme, er habe von vornherein liturgischen Zwecken gedient, doch keineswegs, daß er ursprünglich von einem Bischofe gebraucht worden ist. Es ist nämlich die irrtümliche Meinung abzuweisen, als ob nur der Bischof sich „bei der Konsekration nach der Salbung" eines Kammes bedient hätte; es gebrauchte ihn in gleicher Weise vor dem Anlegen der liturgischen Gewänder in der Sakristei der einfache Priester wie der Bischof, oder vielmehr letzterer ließ ihn durch seinen Kaplan oder einen Diakon handhaben, wie uns Durandus von Mende in Südfrankreich ausdrücklich bezeugt.[20]) Bischof Durandus († 1296) ist allerdings der einzige mittelalterliche Liturgiker, der von einem so ausgedehnten Gebrauche des Kammes spricht. Daraus darf man indes nicht folgern, es handle sich hier nur um einen provinziellen Usus Südfrankreichs; zahlreiche Angaben mittelalterlicher Schatzverzeichnisse lassen es nämlich unzweifelhaft erscheinen, daß auch die Priester anderer Länder sich des liturgischen Kammes bedienten. So lesen wir in dem Inventar der Kirche von Monza (1229) von drei Kämmen, in dem von Salisbury von fünf und in jenem von St. Paul in London von sechs. Das Inventar von Salisbury spricht außerdem von anderen Kämmen, die sich „an den Altären" befanden. Es hat also den Anschein, als ob dort zu jedem Altar ein Kamm gehört hätte. Gewöhnlicher war es jedenfalls, daß er, wie in St. Paul zu London, an dem sog. Ankleidetisch in der Sakristei zum allgemeinen Gebrauch aufgehängt war; auch in der Kathedrale zu Bayeux hing er mit einer silbernen Kette an dem Ankleidetisch.[21]) Damit ist wohl hinlänglich nachgewiesen, daß auch einfache Priester vor dem Anlegen der liturgischen Gewänder in der Sakristei den Kamm gebrauchten. Solch ein priesterlicher Kamm war wohl die schlichte Elfenbeinarbeit des Kölner Kunstgewerbemuseums.

St. Ludwig-Kolleg bei Harreveld (Holl.).
Beda Kleinschmidt O. F. M.

---

15) Strzygowski, „Hellenistische u. koptische Kunst in Alexandrien" (Wien 1902) p. 61 f.

16) Vgl. Haseloff in: »Kunstwerke aus Sachsen und Thüringen«, (Braunschweig 1904), S. 89 ff.

17) Goldschmidt, „Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur" (1902) S. 13 f.

18) Haseloff, „Eine thüringisch-sächsische Malerschule", Taf. IV.

19) Vgl. Dobbert, „Das Evangeliar zu Goslar", »Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen« (1898), Sonderabdr. S. 11.

20) Rationale l. 3 c. 3 (ed. Lugdun. 1515) fol. 86: Caligis et sandaliis impositis pontifex et sacerdos caput pectinat.

21) Fleury, »La Messe«, VIII, 173.

Ein neues Glasgemälde in der St. Joseph-Kapelle des Domes zu Paderborn.

(Mit Abbildung.)



achdem der Dom zu Paderborn seine äußere Herstellung erfahren hatte, faßte sein Kapitel den Entschluß, auch im Innern für Restauration und Ergänzung Sorge zu tragen. Dieselbe wird erleichtert durch den glücklichen Umstand, daß ein gutes Stück der Inneneinrichtung erhalten geblieben ist, von der zwar nur weniges der Ursprungszeit, aber desto mehr dem XVII. und XVIII. Jahrh. angehört. Durch ihren Reichtum und ihre künstlerische Qualität verleiht diese dem Dom eine so glänzende dekorative Wirkung, wie nicht manche Domkirche sie aufweist. Am meisten kommt sie in den an die beiden Seitenschiffe sich anlehnenden Kapellenreihen zur Geltung, in denen die Ausstattung des XVII. Jahrh. den mannigfaltigsten Gefahren getrotzt hat, ohne besondere Einbuße zu erleiden. — Daß ihre Fenster den Schmuck der Glasmalerei entbehren, teilen sie mit denen des ganzen Domes, dessen Inneres daher im Langhause von einer Überfülle an Licht durchflutet wird.



Es stellte sich deshalb zunächst das Bedürfnis heraus, sämtliche Fenster des Domes mit Glasmalereien zu schmücken, auf die jetzt kaum noch eine Dorfkirche zu verzichten braucht. Für diesen Schmuck, für dessen Ausführung verschiedene Künstler und Anstalten — Mengelberg (Utrecht), Gassen & Blaschke (Düsseldorf), Jansen (Trier) — herangezogen wurden, fand zunächst mit Recht das Prinzip Aufnahme, daß durch ihn die Lichtwirkung nicht zu viel Beeinträchtigung erfahren dürfe, in ihm also die Grisailtönung vorwiegen müsse. In bezug auf den Stil wurde ebenso richtig betont, daß derselbe sich der Umgebung anzupassen habe, so daß die bunten Fenster der Seitenschiffe in den Formen des Überganges, die schlanken Fenster des Transeptes und Chores in denen der Frühgotik, die Fenster der Barockkapellen in diesen Formen zu halten seien.

Auf eine dieser letzteren Fenstergruppen, die durch Oidtmann in Linnich mit Glasmalereien versehen ist, möchte ich jetzt die

Aufmerksamkeit lenken, da ich Beifall zollen mußte ihrer ganzen Behandlungsart, insoweit sie mir durch die Photographie und deren sachverständige Erläuterung zur Kenntnis gebracht wurde.

Gemäß den mir vorliegenden gefälligen Notizen des Herrn Baumeisters Mündelein wurde diese (urkundlich bereits 1306 und 1403 erwähnte) Kapelle, die auf der Südseite die Reihe eröffnet, durch den Domherrn Mathias von Recke 1688 gründlich erneuert und (natürlich im Geiste seiner Zeit) ausgestattet, d. h. vornehmlich mit einem reichen Spätrenaissance-Portal versehen, dessen schmiedeeisernes Gitter die in Eisen ausgehauene bezw. ausgefeilte Majuskelinschrift trägt:

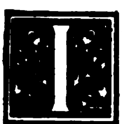
Domine dilexi decorem domus tuae,
Et locum habitationis gloriae tuae,

sowie mit einem holzgeschnitzten, in üppigem Dekor auch das Stifterwappen zeigenden Altaraufsatz. — Diese dreijochig angelegte, mit Pilastern, Rippen und Schlußsteinen geschmückte Kapelle war dem hl. Hippolytus geweiht, sollte aber jetzt den hl. Joseph als den Beschützer der Kirche, namentlich als den Beistand der christlichen Familie, besonders der arbeitenden Klasse, zugleich als den Fürbitter in der Sterbestunde zum Patron erhalten. — Das Glasgemälde hatte die Aufgabe, diese alte Erinnerung und neue Bestimmung sinnbildlich zum Ausdruck zu bringen. — Diese Aufgabe erscheint vortrefflich gelöst durch die sinnige Komposition, durch die geschickte Behandlung der architektonischen Fassung und Bekrönung, durch die, wie mir zuverlässig gemeldet wird, durchaus passende Farbenstimmung. — Die korrekten Formen der Spätrenaissance-Architektur, die mit außerordentlichem Geschick auf die beiden Seitenfenster im Sinn zusammenfassender Wirkung ausgedehnt sind, wahren wie den Zusammenhang der Gruppe, die durch die Dreiteiligkeit des Fensters wesentlich erschwert war, so die Einheitlichkeit der stilistischen Wirkung des Kapellenraumes. Um der Architektur ihre Schwere zu nehmen, mußte sie ganz licht, weiß-goldig gestimmt werden, und roter Damast war für ihre Bekrönung der dankbarste Hintergrund. — Nur spärlich hat in der Gruppe die Farbe Verwendung gefunden, die im ganzen beschränkt blieb auf die Heiligenscheine und auf einige Gewandpartien wie den tiefblauen, geblich gefütterten Mantel der Gottesmutter, die gelbe Tunika des Jesusknaben, den rotvioletten, von brauner Schürze bedeckten Leibrock des hl. Joseph, den damaszierten Orangemantel des Engels. Dem letzteren ist eine Funktion zugeteilt, die der ganzen Szene etwas sehr Sinniges und Idyllisches verleiht; der Engel zieht nämlich, während die Schwalben zum Nest heimfliegen, die Angelusglocke, auf deren Schall der hl. Joseph sein Werkzeug niedergelegt, seine Mütze abgenommen hat zu frommem Abendgebet. In dieses stimmt die neben ihm sitzende Gottesmutter ein, die, das Erbauungsbuch auf dem Schoße, den Blick ahnungsvoll weithin richtend, den mitbetenden Christusknaben zu sich herangezogen hat. Zu seinen Füßen liegt ein kleines Kreuz als das Denkzeichen seiner Bestimmung. Die durch ihre Neuheit frappante, aber dem altkirchlichen Bilderkreise mit seinen mancherlei naiven Anachrorismen konforme Szene, die als Feierabend bezeichnet werden darf, paßt vollkommen in das mehrfache Patronat, welches durch dieses neue Bild symbolisiert werden soll.

Die beiden Flankierfenster mit den Standfiguren des hl. Hippolytus und seines Täufers, des hl. Diakons Laurentius, ergänzen, auch in koloristischer Beziehung, die Mittelgruppe, mit ihr zu ästhetischer und erbaulicher Wirkung sich vereinend und einen schätzenswerten Beitrag liefernd zur Lösung der Frage, wie in den Kirchen späterer Stilarten der figürliche Fensterschmuck zu behandeln ist, für den es bekanntlich an alten Vorbildern fehlt.

Eine etwas andere Art der Behandlung hat Glasmaler W. H. Jansen von Trier auf der gegenüberliegenden Seite in der Kapelle versucht, die der allerheiligsten Dreifaltigkeit geweiht ist. Hier ist, gemäß einer mir vorliegenden Photographie die Einfassung viel ornamentaler und in früheren Renaissanceformen gehalten, mehr im Einklang mit den im Geist Dürers recht gut gezeichneten Figuren. Noch lichter scheint die Färbung, die dunklere Tönung fast ganz auf den Hintergrund beschränkt, wie bei der auf einer Zierarchitektur mit Wolkenbekrönung thronenden Trinität, bei den in schwerer Pilasterfassung sie flankierenden Standfiguren der beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus. Schnütgen.

Die Biblia Pauperum Weigel-Felix.



In einem englischen Privatdruck, der als „privately printed" im Superlativ zu bezeichnen ist, bespricht Campbell Dodgson eine Handschrift einer Biblia Pauperum, der er nach den früheren Besitzern T. O. Weigel und Eugen Felix in Leipzig den obigen Doppelnamen gibt.[1]) Von den 48 Zeichnungen der Handschrift sind drei in sehr guten Lichtdrucken beigegeben. Wie es scheint, so ist diese Schrift zur wissenschaftlichen Empfehlung des noch im Kunsthandel befindlichen Manuskriptes herausgegeben worden, um mit solcher Empfehlung einen hohen Preis zu erzielen. Dem Verfasser ist aber leider entgangen, daß der Kodex ganz vor kurzem erst von einem deutschen Gelehrten in einer sehr wichtigen Untersuchung behandelt wurde. Die Handschrift ist seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts in deutschem Privatbesitz nachweisbar. Die Literatur über sie, die sich auf einen Zeitraum von mehr als fünfzig Jahren erstreckt, stelle ich hier kurz zusammen:

1. 1852 R. Weigel, Kunstlagerkatalog Nr. 19223. Unbekannter Meister aus der 2. Hälfte des XV. Jahrh. Die Biblia Pauperum, ein Bilderzyklus von 48 Zeichnungen auf 24 Pergamentblättern. 150 Taler.

Es wird an den Meister *b* × *S*, den man damals Barthel Schön und einen Bruder Martin Schongauers nannte, erinnert. Von R. Weigel kam die Handschrift in die Sammlung T. O. Weigel in Leipzig.

2. 1866 T. O. Weigel und Zestermann, Die Anfänge der Druckerkunst II Nr. 268 pag. 129.

Bilderhandschrift der Biblia Pauperum auf Pergament von 24 Blättern mit 48 Bildtafeln. 1460—1490. „Sie mag wohl von einem cölner oder niederländischen Künstler entworfen worden sein."

3. 1872 T. O. Weigel in Leipzig. Katalag frühester Erzeugnisse der Druckerkunst der T. O. Weigelschen Sammlung. (Auktionskatalog.) Seite 129 Nr. 268, Biblia Pauperum. Bilderhandschrift auf Pergament von 24 Blättern mit 48 Bildtafeln (1460—1490). Die Beschreibung ist ein Auszug aus dem großen Werke Weigel und Zestermann, also die gleiche Datierung und Zuweisung. Auf der Auktion für 620 Taler erworben von Eugen Felix, der die Handschrift aber noch bei Lebzeiten wieder verkaufte.

4. 1898 Ludwig Rosenthal in München. Katalog 100, Nr. 176 S. 33.

Biblia Pauperum. Précieux manuscrit du commencement du XVe siècle contenant 236 dessins à la plume 24 ff. sur vélin. 1800 Mk. (nach England verkauft).

5. 1903 W. L. Schreiber, Biblia Pauperum. Straßburg, Heitz führt in einem Verzeichnis der Armenbibeln unsere Handschrift in der Abteilung B. Handschriften mit ganzseitigen Bildern Typus V unter Nr. 20 auf. In der Datierung 1460—1680 ist Schreiber ersichtlich von T. O. Weigel abhängig.

6. 1905 August Schmarsow. Konrad Witz und die Biblia Pauperum. Repertorium XXVIII S. 340.

7. 1905 Alexander Schnütgen, Red. der Zeitschrift für christliche Kunst. XVIII S. 266.

8. 1907 Campbell Dodgson. The Weigel-Felix, Biblia Pauperum. London o. J. fol. Um die Mitte des XV. Jahrh.

Die Geschichte der Handschrift bis zu ihrem Verschwinden aus der Sammlung Felix war Schreiber und Schmarsow bekannt, ihr Wiederauftauchen im Katalog von Ludwig Rosenthal war beiden entgangen. Im ergänzenden Aufsatz der Zeitschrift für christliche Kunst wurde dann auch diese Notiz als Fund Paul Kristellers bekannt gegeben. Campbell Dodgson kennt zwar Schreiber und damit die von diesem zitierten R. Weigel, Weigel und Zestermann und T. O. Weigel, der Aufsatz von Schmarsow aber (und ebenso der von Schnütgen und die Notiz bei L. Rosenthal) war ihm nicht zu Gesicht gekommen. Schmarsows Aufsatz hat bei deutschen Kunsthistorikern berechtigtes Aufsehen erregt, ein lebhaftes Suchen nach der in England verschollenen Handschrift war die nächste Folge. Nun werden einige weitere Proben publiziert und der Herausgeber weiß nicht, daß die Handschrift in den beiden gelesensten deutschen Zeitschriften für Kunstgeschichte ausführlich behandelt und einem Künstler zugewiesen

[1]) The Weigel-Felix Biblia Pauperum. A Monograph by Campbell Dodgson, M A. Chiswick Press, London o. J..(1907) fol. mit 3 Lichtdrucken.

wurde, der gegenwärtig wie kein anderer im Mittelpunkt der wissenschaftlichen Erörterung steht. Das Vorkommnis ist um so schwerer zu begreifen, als der engliche Gelehrte, dem die neue Ausgabe zu danken ist, seinen großen Fleiß seit Jahren mit besten Erfolgen in den Dienst deutscher Kunst gestellt hat.

Die obige Zusammenstellung ist recht lehrreich für die Geschichte der Preise, die Datierung und kunsthistorische Zuweisung. 1852: 450 Mk., 1872: 1860 Mk., 1898: 1800 Mk. Wüßte man den Preis, der, wie ich höre, ganz kürzlich von einem ausländischen Sammler bezahlt wurde, so würde gewiß eine sehr erstaunliche und erhebliche Steigerung seit 1898 zu konstatieren sein. R. Weigel, T. O. Weigel und Schreiber datieren die Handschrift mit geringer Abweichung untereinander in die 2. Hälfte des XV. Jahrh., Ludwig Rosenthal in den Anfang des XV. Jahrh., Schmarsow um 1440, Campbell Dodgson um die Mitte des XV. Jahrh. R. Weigel sucht den Künstler der Zeichnungen in der Nähe von Schongauer, T. O. Weigel in Köln oder den Niederlanden, Schmarsow nennt Konrad Witz, Rosenthal, Schreiber und Campbell Dodgson machen überhaupt keinen Versuch die Zeichnungen zu lokalisieren. Von Schreiber, der nicht das Original, sondern nur die wenigen unvollkommenen Abbildungen kannte, war das nicht zu erwarten, Campbell Dodgson aber, dem das Original zu bequemem Studium zur Verfügung stand, war eigentlich zu einer Äußerung verpflichtet.

T. O. Weigel hat in seinen Anfängen der Druckerkunst a. a. O. eine ausführliche Beschreibung der 48 Bilder der Handschrift gegeben, aber keine Proben der Über- und Unterschriften beigefügt. Er sagt nur (Seite 130): der begleitende Text ist in oberdeutscher Sprache. Die Weigelsche Beschreibung hat Schnütgen in der Zeitschrift für christliche Kunst wieder abgedruckt. Campbell Dodgson hat ein neues Verzeichnis bearbeitet, dem wenigstens die ersten Worte der Überschriften zur Hauptdarstellung beigefügt sind. Soweit sich an den drei von Campbell Dodgson gegebenen Abbildungen die Wiedergabe des Textes kontrollieren lässt, ist sie nicht diplomatisch genau.

An Abbildungen von Bildern der Handschrift (nach der oberen Hauptdarstellung bezeichnet) sind bekannt:

1. Die Dornenkrönung. Nur der Teil des Blattes mit dieser Darstellung ohne Text in R. Weigels Kunstlagerkatalog 1852 Seite 94. Nr. 28 der T. O. Weigelschen Beschreibung. Originalgröße.

2. Die Krönung Mariä. Die ganze Seite aber ohne Text. Lithographie nach einer Pause. J. O. Weigel und Zestermann a. a. O. pag 128. Nr. 47 der Beschreibung. Originalgröße.

3. Christus vor Pilatus. Die ganze Seite mit Text. L. Rosenthal Katalog 100 Seite 32. Nr. 25 der Beschreibung. Verkleinert.

4. Die Anbetung der Könige. Lichtdruck der ganzen Seite mit Text. Campbell Dodgson nach Seite 12. Nr. 3 der Beschreibung. Originalgröße.

5. Die Kreuztragung, (wie 4). Campbell Dodgson nach Seite 16. Nr. 29 der Beschreibung. Originalgröße.

6. Die Kreuzigung, (wie 4). Campbell Dodgson vor Seite 17. Nr. 33 der Beschreibung. Originalgröße.

Eine reduzierte Abbildung der Dornenkrönung 2 (47) nach T. O. Weigel bei Schreiber Seite 27. Schmarsow kannte hiervon nur 1 und 2 (28 und 47), von denen er (Repertorium XXVIII Seite 344 und 347) verkleinerte Abbildungen bringt. Eine etwas größere Abbildung von 2 (47) findet sich auch in der Zeitschrift für christliche Kunst XVIII Seite 266. Brauchbare Reproduktionen, die ein Urteil über Stil und Herkunft der Zeichnungen gestatten, sind nur die drei Lichtdrucke in Campbell Dodgsons Schrift. Es ist im höchsten Grad bewundernswert, was Schmarsow aus den beiden ihm bekannten Abbildungen herausliest. Nur hat er, was er freilich nicht kontrollieren konnte, T. O. Weigels Angabe über die oberdeutsche Form der Beischriften zu gläubig hingenommen und sich dadurch wohl auch in der Zuweisung der Zeichnungen an Witz beeinflussen lassen. Eine weitere auf den Text bezügliche Bemerkung T. O. Weigels hätte zur Vorsicht mahnen sollen. Nämlich die Bemerkung auf Seite 130: „Der Raum unter den Bildern ist leer geblieben, ausgenommen auf den Seiten 2, 3 und 4 auf denen er von viel neuerer Hand mit aszetischem Text ausgefüllt worden ist“. Campbell Dodgson übernimmt diese Notiz in wörtlicher Übersetzung (Seite 11 „filled witte texts of a devotional character written by a very·much later

hand". Bei der Wiedergabe von Seite 3 ist aber dieser spätere Text leider nicht mit abgebildet worden. Über das Alter der eigentlichen Über- und Unterschriften äußert sich T. O. Weigel nicht, er mochte sie wohl für gleichzeitig halten. Campbell Dodgson sagt darüber: „The inscriptions properly belonging to the drawings are not contemporary with the latter, but considerably later. They are written in normal South German dialect, with somewhat antiquated orthography, and may belong to the sixteenth or, at latest, the seventeenth century". Vom englischen Gelehrten ist natürlich eine genaue Kenntnis der deutschen Schrift in den späteren Jahrhunderten nicht zu erwarten. Der deutsche aber wird in den Beischriften mit Sicherheit die Schrift erkennen, die seine Landsleute zu der Zeit schrieben, als Goethe jung war. Der Text dieser Handschrift ist zweifellos in der zweiten Hälfte, wenn nicht am Ende des XVIII. Jahrh. geschrieben.

Auf der Rosenthahlschen Illustration ist wegen der starken Verkleinerung der Text nicht zu entziffern, auch die Lesung der Schrift auf den englischen Lichtdrucken ist schwierig. Ich kann den Verdacht nicht unterdrücken, daß der Schreiber des XVIII. Jahrh., der, wie ich weiter unten glaubhaft zu machen versuche, ein Abschreiber ist, an unleserlichen Stellen die Buchstaben nachgemalt hat. Ich gebe die Beischriften des zweiten Lichtdrucks von Campbell Dogdson (Nr. 29), mit der Kreuztragung als Hauptdarstellung.

Über der Kreuztragung: *Aufsfierung defs Herren zum Creutz.* Unter der Kreuztragung: *Figuren.* Zu den beiden Seiten je zwei Prophetenköpfe mit Schriftbändern. Links oben: *factus est principatus super humerum eius. Sein Herrschafft ist Im auf seine schulter gelegt Esai. 9.* Links unten: *Der Dochter Sion, geht all ir Zierd vnd Herrligecheit . . Threni 1.*

Rechts oben: *warlich, er hat unsere kranckheiten auf sich genom̄en, vnd er selbst hat vnsere schmertzen getragen.. Esaiae am 53.*

Rechts unten: *Susceperunt me sicut leo paratus ad praedam. Sy haben mich hergenommen wie ein löw d defs raubs begierig ist. Ps. 16.*

Unter der untern Darstellung links: *Abraham fiert seinen sohn dahin zu opfern, der tregt sein eigen Holtz, darauf er dz brandopfer werden sollen. Gen. 22.*

Unter der untern Darstellung rechts: *Die wittfrau zu Zarpath ud Sarepta, sprach zum Propheten Helia: Sihe, Ich hab mir Holtz aufgesamlet. Vnd geh hin mir vnd meinem Son zu kochen, dz wir essen und sterben. 3 Reg. 17.*

Meine Lesung ist zuverlässig, bis auf das letzte Wort auf der unteren Prophetenrolle der linken Seite (nach Herrlichkeit), das ich nicht entziffern konnte. Es ist kein wörtliches Zitat aus dem 1. Kapitel der Klagelieder des Jeremias. Die mitgeteilte Schriftprobe genügt aber, um einmal erkennen zu lassen, daß Orthographie und Wortformen nicht durchweg die üblichen des XV. Jahrh. sind, der Abschreiber hat hier offenbar nach dem Gebrauch seiner Zeit modernisiert. Dann aber wird man in der Schrift nirgends sichere Merkmale eines bestimmten deutschen Dialektes erkennen können. Es war also weder Weigel berechtigt, die Beischriften für oberdeutsch zu erklären, noch Campbell Dodgson sie für „written in normal South German dialect" auszugeben. Selbst wenn der Dialekt bestimmbar wäre, so bliebe das für die Herkunft der Zeichnungen belanglos, ob nun der Text nach Campell Dodgson im XVI. oder XVII., ober ob er meiner Meinung nach im XVIII. Jahrh. geschrieben ist. Jedenfalls ist er spätere Zutat, nach Campbell Dodgsons Meinung später als die Zeichnungen, nach meiner Meinung später als die Kompositionen. Denn ich halte die Zeichnungen nicht für Originale, sondern für Kopien. Es ist gewiß waghalsig, ohne Kenntnis des Originals diese Behauptung aufzustellen. Aber schon die Nachbildungen geben auf die Frage ob Original oder Kopie eine so deutliche Antwort, daß die gewonnene Meinung vor dem Original sicher nicht zu ändern ist. Die Kompositionen sind nicht nur von großer Schönheit, sondern auch mit solcher Sicherheit, so eindringlicher Kraft entworfen, wie wenige deutsche Werke dieser Zeit. Die Darstellungen haben keineswegs den Charakter von Illustrationen, sie sind des literarischen Ursprungs völlig entkleidet, Handlung und Empfindung der Personen ist immer ganz deutlich, so daß es der Erklärung Worte gar nicht bedarf. Ich verweise auf die beiden Bilder: Auszug Abrahams zum Opfer und die Opferszene. Bei weiterer Prüfung wächst

die Schätzung, so daß Schmarsow gut zu verstehen ist, wenn er den Erfinder unter den ganz großen Künstlern sucht. Wenn Campbell Dodgson ihn nicht „among the great artists of his time“ stellen will, so kann sich die abgünstige Meinung nur auf den Zeichner nicht auf den Erfinder beziehen. Denn die Zeichnung ist allenthalben unvollkommen und unzulänglich. Der Unterschied zwischen Erfindung und Ausführung ist so bedeutend und in die Augen springend, daß unmöglich beides von derselben Persönlichkeit herrühren kann. Wer diese Szenen zu erfinden vermochte, der beherrschte auch die künstlerischen Ausdrucksmittel besser. Die Kennzeichen der Kopien haften den Zeichnungen unverkennbar an ich mache auf die Hände aufmerksam, die ungeschickt nachgezogen sind, bei der Anbetung der Könige ist die Hand des Einen der die Krone abnimmt, arg mißglückt. Die Köpfe der Propheten sind ausdruckslos, die Münder wie schief gestellte Knopflöcher gebildet. Bei der Kreuztragung gibt der rechte Fuß Christi, der offenbar in flüchtigem Strich kopiert wurde, eine Vorstellung von der Unfähigkeit des Zeichners. Die Architekturen im Hintergrund sind mit der ängstlichen Genauigkeit, mit der Kopisten Nebendinge abzeichnen, gegeben worden. Der bei diesen Zeichnungen die Feder führte, war kein großer und kein kleiner Künstler, sondern ein Stümper. Wie müssen die Originale beschaffen gewesen sein, wenn sie in diesen mangelhaften Kopien noch einen so starken Eindruck machen. Wann die Kopien entstanden sind, vermag ich nach den wenigen mir bekannten Reproduktionen nicht zu sagen. Es spricht manches für das XV. Jahrh., es spricht aber auch nichts gegen eine spätere Entstehung, selbst nicht gegen eine aus der Zeit der Beischriften. Sind die Kopien auch künstlerisch geringwertig, so geben sie die Originale doch offenbar in genau nachgezogenen Linien wieder, so daß sich aus ihnen Eigenschaften der Originale erkennen lassen. Auch über Zeit und Herkunft der Originale geben die Kopien einigen, wenn auch nicht sichern Aufschluß. Die Datierung von Campbell Dodgson um die Mitte des XV. Jahrh. und die von Schmarsow Konrad Witz, also um 1440 stimmen beinahe überein. Ich möchte der etwas früheren Datierung von Schmarsow folgen und die Entstehung des Originals vor die Mitte des XV. Jahrh. ansetzen.

Der Zuweisung an Konrad Witz kann ich nicht beipflichten, um so weniger, als ein Hauptargument, der oberdeutsche Dialekt des Textes, fortfällt. In einzelnen Zügen stimmen die Bilder der Biblia Pauperum mit den Gemälden des Basler Meisters freilich überein: in den gedrungenen Gestalten, den eindringlichen Gesten der großen Hände (König David und Melchisedek auf den Bildern in Basel, Basler Festschrift Tafel 24 und 26 zu vergleichen mit David und Salomon der Illustration Nr. 3 der Handschrift, mit Abraham und Elias der Illustration Nr. 16 und mit dem Moses der Illustration Nr. 33), selbst in einzelnen Gewandmotiven (der Priester des alten Bundes auf dem Basler Bild, Festschrift 30 und die Königin von Saba auf dem Illustration Nr. 3). Aber ähnliche Gestalten, Hände und Gewänder finden sich auch auf andern gemalten, gezeichneten und plastischen Werken des XV. Jahrh. Das unsern Zeichnungen und den Basler Bildern Gemeinsame ist keineswegs Witzisches Eigentum, nicht einmal ausschließliches Kennzeichen der oberdeutschen Schule. Die Anbetung der Könige auf Illustration Nr. 3 kann mit einem Bilde gleicher Darstellung des Witz in Genf (Festschrift Tafel 20) verglichen werden. Das ist doch ein ganz anderer Stil und eine ganz andere Auffassung. Um den erkennbaren Unterschied ganz trivial zu sagen: Witz geht eigene Wege, der Zeichner gibt die geläufige Komposition. Schmarsow, dessen Zuweisung ja viel Lockendes, namentlich durch die gewinnende Art der Begründung hat, legt (Repertorium 344) Gewicht auf die Zusammenfassung der Kompositionen in eine durch festes Rahmenwerk geteilte Fläche, die an den Aufbau des Witzschen Altars erinnert. Nun sind wir aber über die Art, wie die einzelne jetzt verstreuten Tafeln des Basler Altars zusammengesetzt waren, nicht unterrichtet. Die Vereinigung aber einer Szene des Neuen Testamentes mit zwei Szenen des Alten Testamentes und vier Propheten auf einer Seite findet sich schon in Archetypus der Biblia Pauperum. Die Illustrationen in Schreibers Buch Biblia Pauperum unterrichten vortrefflich über die Entwicklung der Bilder und ihrer Zusammenstellung seit dem XIV. Jahrh. Die neutestamentliche Hauptszene wird immer durch die Stellung in der Mitte, durch Umschließung durch einen Kreis hervorgehoben. In unserer Handschrift ist die Unterordnung

der beiden alttestamentlichen Darstellungen unter die Hauptszene allerdings besonders stark betont; ähnlich, nur ist die Hauptszene mit den Propheten zur Seite in der unteren Reihe, die Nebenszenen in der oberen, findet sich diese Anordnung schon in Handschriften in München und Gotha (Schreiber 16, 17, 18), die sicher alle früher entstanden sind, als unser Manuskript. Die Umkehrung, also Hauptszene und Propheten oben, die Nebenszenen unten, hat ganz übereinstimmend mit der Weigel-Felix eine Münchener Handschrift, die aus Salzburg stammt (Schreiber 19). Weigel-Felix und diese Münchener sind etwa gleichzeitig, welche früher ist, vermag ich nicht zu entscheiden. Es soll aber gern zugegeben werden, daß in der Anordnung der Szenen die Weigel-Felix einen Fortschritt und einen künstlerischen Höhepunkt bezeichnet. Nichts aber berechtigt dazu, diesen Schritt Konrad Witz zuzuschreiben. Die Betrachtung der Armenbibeln von den ältesten Handschriften an zeigt eine stetige gleichmäßige Entwicklung in der äußeren Anordnung der Szenen, der Weg vom letzten Vorläufer zur Weigel-Felix war nicht besonders weit und kühn, daß ihn nur ein großer Künstler finden konnte. Auch einem kleinen konnte das wohl glücken. Sicher aber besitzen wir in der Weigel-Felix das edelste und beste Beispiel der Biblia Pauperum, wenn auch leider nur in einer Kopie. Wer für die Handschrift eine Heimat sucht, wird sie da allein finden, wo der niederländische Einfluß sich nicht unmittelbar geltend macht, östlich des Rheins. Die Gegend, in der das Original entstanden sein könnte, vermag ich wenigstens nicht genauer als östliches Süddeutschland zu bezeichnen.

Berlin. Jaro Springer.

Bücherschau.

Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik von Joseph Braun S. J. Mit 316 Abbildungen. Herder, Freiburg 1907. (Preis 30.— Mk.)

Seit dem Jahre 1859, in dem von der »Geschichte der liturgischen Gewänder« Bocks der I. Band erschien, hat es an vereinzelten Veröffentlichungen auf diesem mancherlei Kenntnisse erfordernden Gebiete nicht gefehlt, wohl aber an einer zusammenfassenden Bearbeitung des der Ergänzung trotz allen Zuwachses immer noch sehr bedürftigen Materials. Längst hatte P. Braun sie vorbereitet, dessen „Geschichte der priesterlichen Gewänder des Abendlandes" bereits in Bd. X Sp. 351, dessen „Geschichte der pontifikalen Gewänder" im folgenden Bande Sp. 348 dieser Zeitschrift besprochen wurde, der bevorzugten Sammelstätte mancher seiner bezüglichen Beiträge. — Als die reife Frucht dieser unermüdlich auf langen Reisen in den Bibliotheken, Archiven, Paramentenkammern unter Zuhülfenahme des Zeichenstiftes und des Apparates gepflegten Studien, wie sie fast nur ein Ordensmann anzustellen vermag, erscheint das vorliegende, 800 Seiten umfassende Buch. Es behandelt sämtliche kirchlichen Gewänder nach allen für sie in Frage kommenden Gesichtspunkten, also nach ihrer Entstehung und Umgestaltung, hinsichtlich ihrer Stoffe, ihrer Formen, ihrer Verzierungen, hinsichtlich der Art, wie sie getragen, der sinnbildlichen Deutungen, die an sie geknüpft wurden. — Nicht auf die Gewänder des Abendlandes beschränkt sich die Untersuchung, so sehr diese natürlich im Vordergrunde stehen; auch die morgenländischen Riten kommen mit ihren Kultkleidern zur Geltung, die von der Forschung bislang arg vernachlässigt wurden. Hierbei sind die schon von Bock herangezogenen alten Schatzverzeichnisse in solchem Umfange ausgebeutet, daß deren örtliche Zusammenstellung fünf volle Seiten beansprucht. Noch mehr sind die erhaltenen Gewänder selbst berücksichtigt, von denen kaum ein Exemplar hervorragender Charakteristik dem Verfasser entgangen sein mag. Viele derselben hat er erst entdeckt, durch eigene Aufnahmen in den Bilderschatz eingeführt, und vorzüglich hat er an ihnen den ganzen Werdegang illustriert, immer auch die praktischen Gesichtspunkte betonend und damit die Lehren, die für die Paramentik als überaus wichtige liturgische Kunstleistung sich ergeben. — Das an Reichtum und Lehrhaftigkeit des Inhalts kaum zu übertreffende, durchaus objektiv und maßvoll gehaltene, daher überaus lehrreiche Buch zerfällt in 5 Abschnitte, in denen die (6) „liturgischen Untergewänder", die (3) „Obergewänder", die „liturgischen Bekleidungsstücke der Hände, der Füße und des Kopfes", die (4) „Insignien", endlich „Symbolik, Farbe und Segnung" der liturgischen Gewänder behandelt werden. „Die liturgische Gewandung in ihrer Gesamtentwicklung" faßt als Schlußabschnitt den gesamten Prozeß bis in die Neuzeit zu großartigem Überblick zusammen. — Die umfänglichen Register erhöhen wesentlich die Brauchbarkeit des ohnehin schon durch seine stoffliche Anordnung und Typenverwendung ungemein übersichtlich sich darstellenden Buches, welches als eine wahre Fundgrube für liturgische, kunstgeschichtliche, archäologische Studien von großem Einflusse sein kann und hoffentlich wird auf den ferneren Ausbau dieses wichtigen Gebietes, in das auch noch weitere Bekleidungsmittel, wie Antependien und sonstige Textilien, z. B. Fahnen, Baldachine, Behänge, Teppiche etc. hineingezogen werden können, abgesehen von den

Stoffen selber, ihrer technischen und historischen Entwicklung, die auf dem besten Wege ist, zu einem eigenen großen Forschungsgebiete sich auszuwachsen.

Schnütgen.

Der Elefantenstoff aus dem Reliquienschrein Karls des Großen im Münster zu Aachen. Sonderabdruck aus: Die Gewebesammlung des Königl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. Verlag von E. Wasmuth. (Preis 50.— Mk.)

Um dem so schnell zu großer Berühmtheit gelangten und sagenumwobenen, im IX. Hefte der Berliner Gewebesammlung (gemäß Referat in Nr. XIX Sp. 379 dieser Zeitschr.) abgebildeten Elefantenstoff leichtere Verbreitung zu verschaffen, hat der Verleger von demselben eine aparte Veröffentlichung veranstaltet in besonderer Mappe mit einer farbigen Doppel- und einfachen Lichtdrucktafel, die ein mit 4 Illustrationen versehener, 7 Quartseiten umfassender Text von Julius Lessing begleitet. Dieser läßt es unentschieden, ob das kostbare Gewebe mit dem Todesjahre des großen Kaisers 814, oder mit dem Eröffnungsjahr seines Grabes 1000 in Verbindung zu bringen sei, ist aber geneigt, den früheren Termin anzunehmen auf Grund der Verwandtschaft mit einer sassanidischen Felsenskulptur und einem ähnlichen Medaillonsstoff in der Berliner Sammlung, der hier abgebildet ist. Volle Gewißheit über die Ursprungszeit wird wohl erst die Feststellung der beiden in der ebenfalls abbildlich wiedergegebenen eingewebten Borteninschrift neuerdings entzifferten byzantinischen Beamten Epimachos und Petros verschaffen, deren zuverlässige Aufspürung daher höchst wünschenswert ist. Die dritte Abbildung eines byzantinischen Würdenträgers in seinem mit drei großen Bestienkreisen gemusterten Mantel vervollständigt den hier beigegebenen Lehrapparat. — Da, wie bereits in der früheren Besprechung rühmend hervorgehoben wurde, die zeichnerische und farbliche Wiedergabe des Gewebes mit Einschluß der Veränderungen, die es durch Verbleichungen und leichte Chiffonierungen erfahren hat, nicht das Geringste zu wünschen übrig läßt, also vom Original ein vollkommen treues Abbild geboten ist, im krassesten Unterschied von der farbigen Reproduktion in den „Mélanges" von 1851, so darf allen, die von dem berühmten Elefantenstoff eine zuverlässige Vorstellung gewinnen und bewahren wollen, die Anschaffung dieses Sonderabdruckes bestens empfohlen werden. Schnütgen.

Das deutsche Rathaus der Renaissance von August Griesebach. Mit 50 Abbildungen. — Edm. Meyer in Berlin 1907. (Preis Mk. 6).

Das lange vernachlässigte deutsche Rathaus tritt neuerdings in den Vordergrund der Untersuchung, die es reichlich verdient. — Handelte es sich bei Stiehl. Das deutsche Rathaus im Mittelalter (vielmehr bis gegen Schluß des XVI. Jahrh., vergl. diese Zeitschrift Bd. XVIII Sp. 276/277), hauptsächlich um die Verschiedenheit der Grundrisse nach Maßgabe der verschiedenen Stadtverfassungen, so steht im vorliegenden Falle der kunstgeschichtliche Zweck im Vordergrunde, also die Untersuchung, wie während der Renaissance (etwa von 1525—1625) das deutsche Rathaus im Grundriß, namentlich aber in der Fassaden-Komposition sich entwickelt hat. — In der Einleitung wird „die Bedeutung des Rathauses im Stadtbild" dargelegt, in einer gewissen Übereinstimmung ein vortreffliches System! — Dann werden 57 Rathäuser in Süddeutschland und Norddeutschland beschrieben, zumeist im Anschlusse an die 49 Federzeichnungen, die sich auf 30 teils in der Fassade, teils in der Gruppierung gebotene Denkmäler beziehen. Aus dieser Beschreibung werden die kunstgeschichtlichen Folgerungen für „die allgemeine Entwicklung des Rathauses" gezogen, hauptsächlich hinsichtlich der Fassade (in der Früh-, Hoch- und Spätrenaissance), aber auch bezüglich der Grundrisse, deren 3 auch abbildlich mitgeteilt werden. — Die ernste gründliche Arbeit ist eine wesentliche Bereicherung der kunstgeschichtlichen Literatur. S.

Martin Schongauer als Kupferstecher von Hans Wendland. Mit 23 Abbildungen. — Edm. Meyer in Berlin 1907. (Preis Mk. 6).

Dem Verfasser ist es nicht um die Gemälde des Meisters zu tun, von denen er nur das in der Sakristei zu Colmar für authentisch hält, auch nicht um seine Zeichnungen, die vielfach strittig sind, sondern um die zweifellosen Kupferstiche, die er wegen ihrer schönen Linien und doch malerischen Wirkung mit Recht sehr hoch bewertet. Weil von ihrer richtigen Chronologie und Datierung für das Lebens- und Entwicklungsbild des Meisters, (der bei seinem frühen Tod, nicht viel mehr als 2 Jahrzehnte geschafft haben kann), zuverlässige Anhaltspunkte zu erwarten sind, geht der Verfasser ernst an die Arbeit. Wie seine 115 (am Schluß aufgezählten) Kupferstiche, von denen er 31 abbildet, zu datieren sind, sucht der Verfasser zunächst durch deren Analyse zu ermitteln, die mit großem Scharfsinn bis in die kleinsten Einzelheiten vorgenommen ist. Die Schlüsse aus derselben zieht die Darstellung, die an die Jugendwerke, die „Werke im werdenden, im feinen, im reinen, im großen Stil" anschließt, um mit den Ornamentstichen zu schliessen. — Als die Frucht dieser sowie weiterer mehr urkundlicher Forschungen über die Datierung ergibt sich das chronologische Verzeichnis von 1469 bis nach 1484 († 1491). Daß diesen mühsamen, zum Teil recht verwickelten stilkritischen Untersuchungen manche sichere Ergebnisse zu danken, die Kenntnisse hinsichtlich des als hochbedeutend schon von seinen Zeitgenossen erkannten Meisters wesentlich gefördert sind, muß dankbar anerkannt werden. B.

Kunstgeschichtliche Monographien V. Grabdenkmäler im Maingebiet vom Anfang des XIV. Jahrh. bis zum Eintritt der Renaissance von Hans Börger. Mit 33 Abb. auf 28 Tafeln. — Karl W. Hiersemann. Leipzig 1907. (Pr. geb. Mk. 12.)

Die Grabdenkmäler sind für die Geschichte der Plastik von der größten Bedeutung, nicht nur wegen ihrer enormen Verbreitung, wegen ihrer leichteren bzw. sicheren Datierung, sondern auch wegen ihres engeren Anschlusses an die Natur. Ihre zusammenfassende Geschichte setzt noch auf lange Zeit Einzelstudien voraus, also in der Beschränkung auf nicht zu weit begrenzte Distrikte und Perioden. — Auf die Maingegend und die beiden letzten Jahrhunderte des Mittelalters beschränkt sich die vorliegende Monographie, eine recht tüchtige Dissertation wie die Direktive Goldschmidts sie erwarten läßt. — Sie scheidet die

Denkmäler des XIV. und XV. Jahrh. und gruppiert die ersteren auf Grund der Werkstätten, aus denen sie hervorgegangen sind. Unter ihnen ragte zunächst (nachdem Bamberg mit dem XIII. Jahrh. seine führende Rolle aufgegeben hatte) Würzburg hervor, sodann Mainz, endlich Frankfurt. — Im folgenden Jahrhundert vervollkommnete sich der Betrieb hauptsächlich durch die Pflege des Faltenwurfes, so daß dieser sogar für die Entwicklungsfrage dem Verfasser den Einteilungsgrund abgibt, indem die Denkmäler des weichen Stils, der Übergangszeit zum eckigen Stil, des spätgotischen Faltenstils unterschieden werden. Dieser stark äußerliche, aber doch charakteristische Fortschritt läßt sich an den gut ausgeführten Tafeln mit weltlichen, vorwiegend aber geistlichen Kostümfiguren, leicht verfolgen, wie sie auch die „Entwicklung der Denkmalstypen" veranschaulichen, die in kastenförmige und flache, liegende und stehende unterschieden werden. „Das Verhältnis der Figur zur Aufstellung und Rahmung der Grabdenkmäler" wird im III. (letzten) Abschnitt nur andeutungsweise gestreift, wie der Verfasser überhaupt, bei der Masse des Materials und der Spärlichkeit der Vorarbeiten, vielfach auf Andeutungen sich hat beschränken müssen. H.

Gesch. der modernen Kunst. E. A. Seemann. VI. Belgische Kunst des XIX. Jahrh. von Henri Hymans. (Preis Mk. 6.)

Mannigfaltig ist das Bild, welches der Verfasser hier, in souveräner Beherrschung des Gegenstandes, entwirft. Daß es nicht einheitlicher erscheint, liegt in der Vielseitigkeit der Einflüsse, denen die belgische Kunst im vorigen Jahrhundert fast beständig ausgesetzt war. Diesen nachzuspüren, hielt der Verfasser mit Recht für seine Hauptaufgabe, und er hat sie vortrefflich gelöst, wenn auch nur skizzenhaft, Deswegen ist es aber auch schwierig, über das ungemein inhaltreiche Buch zu berichten, das seinen Stoff in 19 Kapiteln behandelt. — Mit Belgien unter österreichischer Herrschaft beginnt das I. Kapitel, das von den ersten Kunstausstellungen (1789 und 1792), sofort von der Eroberung durch Frankreich und ihren Folgen erzählt. Diese beherrschen das II. Kapitel, das den Einfluß Davids zeigt, auch nachdem die franzöische Herrschaft ihr Ende erreicht hatte. — Den Sieg der Romantik kündet das III. Kapitel, welches zunächst Wappers, Geefs, Verboeckhoven vorführt, Gallait und Leys, Wiertz und de Keyser usw. andeutet, die im IV. Kapitel so recht zur Geltung kommen. — „Eine neue Richtung" läutet das V. Kapitel ein, das Gallais: „Die letzten Augenblicke des Grafen Egmont" kommentiert auf Navez als religiösen Maler, auf die Entwicklung der Landschaftsmalerei, auf die deutschen und holländischen Einflüsse hinweist. — Die Bildhauerei greift mit dem VI. Kapitel ein, welches die Brüder Geefs, sowie die gotische Skulptur von Geerts behandelt, endlich die Marienkirche sowie die Hubertuspassage (1846). — Der neue Malkursus der Brüsseler Akademie und die Spaltung der „öffentlichen und freien Schule" bilden den Übergang zu Courbets Realismus im Salon von 1851, wie zur Entfremdung gegenüber der neuen Kunstrichtung und der staatlichen Bevormundung, endlich zum ersten Auftreten von Meunier, den Ateliers St. Luc, und von Pauwels. — Die Wandmalerei wird im X. Kapitel durch Swerts und Guffens (im Sinne von Cornelius) eingeführt, die Schule von Maltebrugge (Bethune) als „exklusiv kirchliche Kunst" gekennzeichnet, die Freskomalerei von Leys und de Keyser kritisiert. — Die letzten Hauptwerke und den Tod der großen Künstler Leys, de Groux, Navez meldet das XI. Kapitel mit dem Prävalieren der angewandten Kunst. — Die Macht des Individualismus proklamiert das XII., das Porträt in der belgischen Kunst und deren Erneuerung durch Cluysenaar, Wauters usw das XIII., die historische Ausstellung der belgischen Kunst (1830—1880) das XIV. Kapitel. — Den Archaismus in der Architektur, wie in der Malerei schildert das XV., die Unabhängigen das XVI., die Neugekommenen das XVII. Kapitel in der langen Reihe ihrer Anhänger. — Bildhauerei und Architektur teilen sich in die beiden letzten Kapitel mit dem Abschlusse, daß die Kunst durch van de Velde usw. in die englische Strömung gerät.

Aus diesem skizzenhaften Überblick geht hervor, wenn auch nur andeutungsweise, was in diesem inhaltreichen Buche geboten wird unter sachverständiger, unabhängiger, geistvoller Führung. K.

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft XXXII. Herzogtum Sachsen-Coburg und Gotha. — Landratsamt Coburg. Amtsgerichtsbezirk Coburg. Mit 42 Tafeln und 84 Abbildungen im Text. Fischer in Jena.

Der neue Herausgeber, Konservator Prof. Dr. Voss (Nachfolger Lehfeldts) hat die gewiß praktische Neuerung eingeführt, durch berufene Spezialforscher die historischen Kapitel bearbeiten zu lassen, die dadurch an Umfang und Zuverlässigkeit zunehmen. Die künstlerische Beschreibung der einzelnen Denkmäler blieb in seiner Hand wohl aufgehoben. — Diese reichen in der Stadt selbst, mit wenigen Ausnahmen, nur bis in die Mitte des XVI. Jahrh. zurück, die aber den Beginn einer glänzenden Reihe von zumeist profanen Bauten bezeichnet, unter denen die Ehrenburg, eine gewaltige Schloßanlage (mit neugotischer Fassade und) mit prächtigen Höfen und Innenräumen der Renaissance und des Barocks die erste Stelle einnimmt. Rathaus, Regierungsgebäude, Gymnasium, Zeughaus, Friedhof, mehrere Privatgebäude, wie die erheb lichen Reste der Stadtbefestigung schließen sich als verwandte Anlagen zum Teil glänzender Art an. — Die in ihrer jetzigen Gestalt nur bis zum Beginne des XV. Jahrh. zurückreichende Moritzkirche ist ein doppelchöriger Hallenbau mit mächtigem Westturm, an dem interessanter Figurenschmuck, mit dem überaus mächtigen und prunkvollen Grabmal Johann Friedrichs II. († 1595) und mit einem Schatz von liturgischen Gefäßen, unter denen ein Hostienkasten (von 1607), in Gestalt einer Standuhr, als große Seltenheit erscheint. — Aus den (noch von Lehfeldt bearbeiteten) Landorten des Amtsgerichtsbezirks verdienen hervorgehoben zu werden die zum Teil hochgotische Kirche und das Renaissanceschloß zu Ahorn, wie die Schloßkapelle Callenberg. In die frühgotische Zeit geht die Ruine Lauterburg, in die spätgotische das Schloß Rosenau zurück, das Schloß Hohenstein zumeist ins XVIII. Jahrh., dem auch die merkwürdige Steindekoration in seinem Garten entstammt. S.

Berühmte Kunststätten Nr. 35. E. A. Seemann, München. Eine Anregung zum Sehen. Mit 160 Abbildungen. Von Artur Weese, Prof. der Kunstgesch. an der Univ. Bern. (Preis 4 Mk.)

Eigenartig wie die Kunststadt, ist ihre von dem etwas sonderlichen Motto begleitete Beschreibung, die wiederum in der eigentümlichen, geistvollen Art des Verfassers ihren Grund hat. — Münchens Kunstvergangenheit zerfällt in drei Perioden: in die deutsche des späteren Mittelalters, die italienisch-französische der Renaissance und des Rokokos, die des Eklektizismus im letzten, durch König Ludwig I. beeinflußten Jahrhundert. Überall hat die Architektur die Führung, und ihre bedeutsamste kirchliche Vertretung bilden die Frauen-, die Michaels-, die Theatiner- und die Ludwigskirche, während das Schloß Schleißheim, die alte und neue Residenz, die Glyptothek und Propyläen hauptsächlich die Profanarchitektur charakterisieren, die hier freilich mit dem Zeitalter des alten Ludwig nicht abgeschlossen ist. — Auch auf dem Gebiete der Plastik hat München im XV. Jahrh. die Vorhand, und als ihr Hauptvertreter erscheint Erasmus Grasser, der nicht nur an den Grabdenkmälern sich bewährte, durch welche die Renaissancemeister vornehmlich sich verewigten. — In Verbindung mit ihr betätigten sich namentlich die spätgotischen Maler, deren Haupttrophäen die Flügel der Altäre bilden. — Allen Stilarten wird der Verfasser gerecht, nicht nur aus formalen Gründen, sondern auch der kulturhistorischen Sonde wegen, die er überall als ausgleichendes Prüfungsmittel anlegt. Ob die eingehenden Studien über die Michaelskirche sich behaupten werden im Zusammenhange der Untersuchungen über den Ursprung der Jesuitenkirchen Deutschlands etc., wird sich wohl bald ergeben. — Jedenfalls muß dem Verfasser bezeugt werden, daß er seine schwierige, weil aparte Aufgabe, dank der vollkommenen Beherrschung des Stoffes, in einer höchst anregenden und belehrenden Weise gelöst hat! H.

Kulturgeschichte des Mittelalters. Von Georg Grupp, I. Band, Zweite, vollständig neue Bearbeitung. Mit 45 Illustrationen. — Ferd. Schöningh, Paderborn 1907. (Preis Mk. 5,60.)

Vom Mittelalter waren die kulturgeschichtlichen Studien des Verfassers ausgegangen, zum Mittelalter kehren sie als zu seiner eigentlichsten Domäne zurück, nachdem sie durch die Vorstudien über die Kultur „der römischen Kaiserzeit" (vergl. hier XV. 351 und XVII 275) und über die Kultur „der alten Kelten und Germanen" (XVIII, 283) ein viel tieferes Fundament gewonnen hatten. — Diesen Vorstudien gleich, wird die II. Auflage 3 Bände umfassen, von denen der erste vorliegt, von der Völkerwanderung ausgehend und mit dem byzantinischen Reich schließend. — Gewaltige Bildungen drängen und schieben sich in diesem an Zuständen der Barbarei und der Kultur, an Kämpfen und Erfolgen überreichen Zeitabschnitt. Große Männer leiten und bestimmen in diesen Übergangsepochen die Schicksale ihrer Länder und ihrer Kreise: Theodorich der Große, der germanisches und römisches Streben miteinander zu vereinen suchte, Chlodowech, der den Weg zur Kirche fand, Justinian, der die byzantinische Kultur neu belebte, Gregor der Große, der den Einfluß der Kirche gewaltig förderte, der hl. Bonifatius, der als Apostel Deutschland bekehrte und organisierte, die große karolingische Zeit vorbereitend, die in dem II. Band zur Erörterung gelangen soll. — Was bei den West- und Nordgermanen wie bei den Longobarden, bei den Franken und Merowingern, bei den Iren und Friesen,' bei den Arabern und Byzantinern an fruchtbaren Keimen der Bildung sich entfaltete in Krieg und Frieden, in Niederlassungen und Anlagen, in Gründungen und Einrichtungen, in Familie und Gemeinde, in Ackerbau und Viehzucht, in Handel und Gewerbe, in Gesetzgebung und Verwaltung, in Staat und Kirche, in Wissenschaft und Kunst wird aus den Quellen und der Literatur emsigst herausgesucht und geschickt zusammengestellt, objektiv und klar, kurz und bündig, so daß ein überaus mannigfaltiges und doch einheitliches Bild entsteht, wie es bisher auf diesem Gebiete noch nicht geboten wurde. Die wirtschaftlichen Interessen, die im letzten Jahrzehnt wesentlich Klärung erfahren haben, stehen mit der sozialen Gliederung im Vordergrunde, die ideellen Bestrebungen kommen vollauf zur Geltung, die Kunst nicht ausgenommen, die in mannigfachem Zusammenhange behandelt wird, in bezug auf Wohnhaus und Gotteshaus, Kleidung und Schmuck, in Malerei und Plastik, in Geschichte und Symbolik. Diesen Kunstinteressen dienen auch die meisten Abbildungen, die zwar nichts Neues bringen, das bereits Bekannte durchweg zu klein, daher zu verschwommen wiedergeben, aber doch gegenüber der Knappheit des Raumes, auf den sie beschränkt sind, der Vorstellung des im Texte Gebotenen nicht unerheblich zu Hülfe kommen. — Der neuen Auflage darf daher nachgerühmt werden, daß sie auf einem im Streben der Zeit erst recht wichtigen Gebiete einen großen Fortschritt bezeichnet, der die Sehnsucht nach der Fortsetzung noch steigert. D.

Medeltidsminnen från Östergötland utgiena af Otto Janse. — Justus Cederquists, Stockholm 1906.

In diesem gut ausgestatteten Oktavbändchen sind auf 58 Tafeln 100 „Mittelalterliche Kunstdenkmäler aus dem Bezirk Östergötland" in Schweden abgebildet, die sämtlich aus Kirchen stammen, zumeist denselben noch angehören; sie sind teils chronologisch. teils sachlich geordnet, und jeder Tafel geht auf einer Seite eine durchweg kurze Erklärung vorauf. Ein Viertel gehört der romanischen Periode an, Einiges reicht in die Renaissance hinein. Das Meiste trägt heimisches Gepräge, Vereinzeltes scheint aus Norddeutschland, Flandern, Frankreich eingeführt. — Die eisenverzierten Türen des XII. bis XIII. Jahrh. sind ungewöhnlich reich, die Holzfiguren des XIII. bis XIV. Jahrh. laden zu Vergleichungen mit deutschen Skulpturen ein, der Antwerpener Flügelaltar aus Skårkind ist vorzüglich erhalten, das Äußere und Innere der berühmten Klosterkirche von Vadstena mit ihren zahlreichen Erinnerungen an ihre Stifterin, die hl. Brigitta, verdienen hohes Interesse. Unter den gestickten Paramenten des XIII.—XV. Jahrh. ist manches sehr Beachtenswerte, und die 3 Kelche des XIV. Jahrh. zählen zu den besten ihrer Zeit. — Der Kunsthistoriker der nach Vergleichungsobjekten sucht, wie der Künstler, dem an guten Vorbildern gelegen ist, halten hier gute Ernte. K.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Mai 1907.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

—.—

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XX. JAHRG. —.— HEFT 3.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1907.

Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer größeren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen großen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. ADOLF BERTRAM von HILDESHEIM
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG)
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Landgerichts-Präsident KARL REICHENSPERGER (KOBLENZ).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).



Abb. a.



Abb. b.

Hochgotische Ciborien-Monstranz.

(Sammlung Schnütgen.)

Abhandlungen.

Hochgotische silbervergoldete Ciborium-Monstranz.

(Mit 2 Abbildungen.)

Im antiquarischen Tauschverhältnis erwarb ich für meine Sammlung vor mehr als 20 Jahren dieses durch die ursprüngliche Verbindung von Ciborium und Monstranz höchst merkwürdige silbervergoldete Gefäß, zu dem mir aus dem Mittelalter keinerlei Parallele bekannt ist. Im Unterschiede von zwei entfernt ähnlichen Barockmonstranzen in Belgien besteht das hier abgebildete 57 *cm* hohe, 1170 Gramm wiegende Gefäß zunächst in einem (44 *cm* hohen) sechseckigen Ciborium mit reich verzierter Kuppa und konstruktiv durchgebildetem, überaus elegantem Pyramidendeckel, so daß diesem Hostienbehältnis (vergl. Abb. a) ein ungewöhnlicher Reichtum architektonischer Metallbehandlung nachgerühmt werden darf. — Zwischen Kuppa und Deckel fügt sich, auf die denkbar einfachste Weise, eine von drei Strebepfeilern und zwei schlanken Ringsäulchen gebildete sechseckige Laube ein als die Fassung des unten und oben in die rundliche Vertiefung mündenden Glaszylinders. Die $13\,^1/_2$ *cm* hohe Laube mit ihrer durch ein weggelassenes Ringsäulchen vollkommen sichtbar gemachte Lunula beruht auf ursprünglicher Anordnung, und daß sie von vornherein beabsichtigt war, beweist die an der Kuppa weitausladende, nur durch die Fialenhäufung so zierlich gestaltete Widerlags-Eckverstärkung, in welche die Pfeiler des offenen Thrones ganz genau hineinpassen, wie sie in der Konstruktion des Deckels ihre Fortsetzung und Ausmündung finden (vergl. Abb. b). Bis in die kleinsten Einzelheiten stimmt hier alles zusammen, und sogar die einfache Lunula hat sich aus der Ursprungszeit erhalten an dem vorzüglich montierten, offenbar nicht viel benutzten, trotz seiner Zierlichkeit fast unverletzten Gefäße. — Aus dessen glattem Sechspaßfuß vermittelt eine durchbrochene Büchse mit Eckpfeilerchen den Übergang zu dem ebenfalls unverzierten Ständer mit seinem Pastenknauf. Der glatte Trichter läuft in den Zinnenhängefries aus, vor den, mit einer Schnecke anhebend, die Eckpfeiler in feinster Gliederung vortreten. Die von ihnen flankierten glatten Flächen zeigen in nur durch vorgelegte Säulchen mit Eselsrückenbogen gebildeten Nischen die Standfiguren der Gottesmutter, von zwei Engeln mit Stab, bezw. Kranz, den Heiligen Petrus, Paulus, Johannes, Ev. — Ein subtiler Lilienfries schließt die Kuppa ab, die im Inneren noch vollständig die ursprüngliche Montierung zeigt. — Der Deckel bildet ein sechseckiger doppelgeschossiger, mit fensterartigen, abwechselnd blau und rot hinterlegten Durchbrechungen versehener Turm nebst Schuppenhelm, zu dessen Füßen durch Fialen mit Wasserspeiern geschiedene Bogenstellungen. Ein Knäufchen mit Lilienkreuz und Kruzifixus bekrönt das Ganze. Die an die sechs Turmecken anstoßenden Durchbrechungen mit ihren vorgelegten Pfeilern und diesen sich vorlagernden Zierstreben geben dem Aufsatze eine eminente perspektivische Gliederung, die den Goldschmied auf der ganzen Höhe seines konstruktiven und technischen Könnens zeigt. — Die eigentümliche Zusammenstellung dieses Gefäßes dürfte durch das Bedürfnis veranlaßt sein, auf dem einfachsten Wege eine Monstranz zu erhalten, die bekanntlich erst in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. entstand, und zunächst nur selten (zumal in Nonnenklöstern) gebraucht wurde. — Als Entstehungszeit ergibt sich aus dem Ornament, namentlich des Fenstermaßwerks, zumeist aus dem Gefält der Figuren der Anfang des XV. Jahrh. — Mit mehreren kirchlichen Metallgefäßen, die ich in der Münsterschen Altertümer-Ausstellung 1879 sah, liegt hier in den Details eine derartige Übereinstimmung vor, daß der Gedanke an den westfälischen Ursprung am nächsten liegt. — Unter dem Fuß befindet sich aus dem Beginn des XV. Jahrh. die eingeritzte Schrift: *Item V marck sulvers unde VII lot unde en verdel vecht desse monstrancige.*

Schnütgen.

Ein Parlerzeichen in Köln.

(Mit 3 Abbildungen.)



u den wichtigsten und deshalb am meisten umstrittenen Quellen der gotischen Baukunst in Deutschland gehören die Nachrichten über die Gmünder Meister, die Familie der Parler; denn sie ermöglichen es uns, diese Meisterfamilie in ihrer weiten Verbreitung von Straßburg bis Prag und Brünn und ihren Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Gotik im XIV. Jahrh. zu verfolgen.

Leider lassen diese Quellen nun gerade in der wichtigsten Frage, der nach der Herkunft der Familie, an Klarheit zu wünschen, denn die allein hierüber Auskunft gebende Inschrift über der Büste Peter Parlers auf der Triforiumsgalerie des Prager Domes ist nicht in unberührtem Zustande auf uns gekommen. Peter war der Sohn Heinrichs, des Erbauers der Kreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd, und 1356 mit der Leitung des Prager Dombaues betraut. Die erwähnte Inschrift, die dieses mitteilt, beginnt: *Petrus Henrici arleri de Polonia magistri de Gemunden in Suevia* . . . . .

Wie schon Ambros festgestellt hat,[1]) ist zwischen Henrici und Arleri ein merklicher Zwischenraum, und die einwandfreien Untersuchungen Neuwirths haben ergeben, daß Parleri statt Arleri zu lesen ist. Aber auch das P in Polonia ist allem Anscheine nach später übermalt,[2]) wie denn schon an sich die Annahme, Heinrich, der Meister der Gmünder Kreuzkirche in Schwaben, stamme aus Polen, eine arge Zumutung bedeutet. Nun wird von der einen Seite, namentlich von Gurlitt,[3]) die Lesart Bolonia = Boulogne (sur mer) vertreten nach Analogie mit dem ersten Prager Dombaumeister Matthias von Arras und wegen verschiedener architektonischer Verwandtschaften zwischen französischen Kirchenanlagen des XIV. Jahrh. und der Kreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd. Demgegenüber tritt Neuwirth[4]) entschieden dafür ein, daß das P korrumpiert ist aus C und Colonia statt Polonia zu lesen ist, während Dehio[5]) unter den obwaltenden Umständen die Frage unentschieden läßt, wegen baulicher Beziehungen zwischen der Zisterzienserkirche zu Zwettl in Österreich und der Kreuzkirche zu Gmünd die Herkunft Heinrichs aus dem Osten aber für wahrscheinlich hält.

Was Neuwirth vor allem dazu bestimmt, sich für Köln zu entscheiden, sind neben der hervorragenden Bedeutung dieser Stadt im Mittelalter folgende verwandtschaftliche Beziehungen der Parler zu Köln:

1. Peter Parler heiratete Gertrud (Druda), die Tochter des Meisters Bartholomäus van Hamme, der 1335 in Köln nachweisbar ist und hier 1370 starb.[6])

2. Eine Tochter aus dieser Ehe heiratete den Steinmetzen Michael aus Köln, der in der Prager Dombauhütte arbeitete.[7])

3. Heinrich von Gmünd, 1381—1387, Baumeister des Markgrafen Jodok von Mähren und vermutlich identisch mit Heinrich Parler, der 1378 unter Peter in Prag arbeitete, heiratete Drutginis, filia magistri Michaelis lapicide ecclesie Coloniensis opificis, also die Tochter des (fünften) Dombaumeisters Michael von Köln.[8])

Nun sind auch nach meiner Überzeugung diese verwandtschaftlichen Beziehungen der Parler zu Köln Grund genug, um die Annahme der Herkunft Heinrichs aus Köln, zum mindesten eines längeren Aufenthaltes daselbst, also die Verbesserung des überarbeiteten Polonia der Triforiumsinschrift in Colonia zu rechtfertigen. Über die Tatsache kommt man freilich nicht hinweg, daß es bisher trotz gegenseitiger Ver-

[1]) Ambros, »Dom zu Prag«, S. 227; vergl. Neuwirth in »Zeitschr. f. Bauwesen« 1893 Sp. 29.

[2]) Grueber, »Württemberg. Vierteljahrshefte«, 1878 S. 9: „Das Wort polonia ließ (bei der von Grueber angestellten Untersuchung) in unzweideutigster Weise eine Renovierung erkennen." Gerade die böhmische Kunstgeschichte weiß ja auch auf dem Gebiete der Bilderhandschriften von Korrekturen und Fälschungen zu berichten (vgl. Woltman, „Zur Gesch. d. böhm. Miniaturmalerei": »Repert. f. Kunstwiss.« II S. 1 ff.).

[3]) Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Gotik: »Zeitschr. f. Bauwesen« 1892 Sp. 307.

[4]) Neuwirth, »Peter Parler von Gmünd«, S. 11; »Zeitschr. f. Bauwesen« 1893 Sp. 50.

[5]) Dehio, „Zur Parlerfrage": »Rep. f. Kunstwiss.« 1899 S. 386.

[6]) Neuwirth, „Peter Parler von Gmünd", S. 118 »Urkundl. Nachweis«, Nr. 7; Merlo u. Firmenich-Richartz, »Kölnische Künstler«, Sp. 323.

[7]) Neuwirth, a. a. O., »Urkundl. Nachweis«, Nr. 21.

[8]) Neuwirth, a. a. O., »Urkundl. Nachweis«, Nr. 26. Ob dieser Heinrich ein Sohn des Erbauers der Kreuzkirche in Schwäb. Gmünd war, wie Neuwirth annimmt, mag dahingestellt bleiben.

suche nicht gelungen ist, in stichhaltiger Weise stilverwandtschaftliche Beziehungen zwischen der Kölner und der Gmünder Schule nachzuweisen innerhalb der beiden natürlich gemeinsamen gotischen Formensprache. Im Gegensatz zu der streng akademischen regelrechten Kölner Gotik ist bei den Gmünder Meistern ein Suchen nach neuen Bildungen, nach Durchbrechen der Regel zu konstatieren. Dies zeigt sich in der Grundrißdisposition ihrer Kirchen, namentlich der Chorbildung — einerlei, ob das Motiv des Gmünder Chors von ihnen stammt oder von auswärts entlehnt wurde — in der Zeichnung der Profile und des Maßwerks, in dem engen Anschluß an die Plastik, den die Kölner Gotik in dieser Weise nicht kennt. Es darf aber nicht außer acht gelassen werden, daß die uns bekannten Parler in der Zeit des Übergangs von der Hoch- zur Spätgotik stehen, und daß das Auftreten neuer Formen und Baugedanken bei ihnen hinreichend mit dem Wechsel der ganzen Zeitströmung zu erklären ist. Wenn Köln und der Niederrhein zunächst nicht an diesem Umschwung teilnahmen, so lag es daran, daß gerade in dieser Zeit, im Verlauf des XIV. Jahrh. das Bauschaffen in Köln erlahmte und nicht mehr fähig war, eine führende Rolle zu spielen. Nach Analogie zahlreicher Künstlernaturen, die in ähnlichen Übergangszeiten lebten, konnte Heinrich Parler recht wohl im akademischen Normalstil der Kölner Gotik ausgebildet sein und sich doch später in bewußtem Gegensatz zu dieser entwickelt und anderen Beeinflussungen überlassen haben, zumal wenn ihn eine aufstrebende Kunstrichtung, wie er sie im Süden vorfand, hierin unterstützte. Auch der 1439 vollendete phantastische und völlig originelle Helm des Straßburger Münsters ist das Werk des Kölners Johannes Hültz. Überdies ist zu berücksichtigen, daß der Gegensatz zu der älteren Gotik sich erst entschieden im Chor der Gmünder Kreuzkirche äußert, während am Langhaus ein Hinaustreten über den Rahmen des Herkömmlichen kaum wahrzunehmen ist, abgesehen etwa von der Wahl der selteneren Hallenform.


Abbildung 1.

Eine weitere Stütze findet die Annahme der Kölner Herkunft der Parler in nebenstehend abgebildeter Steinkonsole, die sich im Wallraf-Richartz-Museum in Köln (Inventarnummer 49) befindet (Fig. 1). Sie ist 45 cm hoch und hat die Form einer weiblichen Büste, die ein spätgotisches Laubkapitäl trägt. Die Oberfläche des letzteren ist kreisrund und ging in einen achteckigen Sockel über, der abgeschlagen ist und wohl eine Figur trug. Die Rückseite der Büste ist glatt abgerundet, lehnte sich also an einen Rundpfeiler oder Dienst. Der Kopf hat einen feinen, noch etwas altertümlich lächelnden Ausdruck, schräg gestellte Augen, gerade Nase und ein schmales Untergesicht mit vortretendem Kinn. Besonders bemerkenswert sind die gewellten, wie eine Haube enganliegenden Haare (keine Flechten!). Auf dem Kopf ein Kranz von geflochtenen Ästen, deren lebhaft bewegte Blätter sich dem Kapitäl anschmiegen. Trotz der naturalistischen Bildung des Ast- und Laubwerks wird man die Konsole bei dem Charakter des Kopfes noch der ersten Hälfte des XV. Jahrh, zurechnen müssen.[9])

[9]) Die Bemalung (das Kapitäl bräunlich-schwarz, der Kopf in dunklem Fleischton mit vergoldeten

Was hier aber namentlich interessiert, ist das vorn auf der Brust angebrachte Schild (Fig. 2), denn das Zeichen darauf, der doppelte Winkelhaken oder (heraldisch) der gebrochene Pfahl ist das der Gmünder Meister.

Bisher sind folgende Fälle für das Vorkommen dieses Schildes mit dem Parlerzeichen bekannt:

In Prag als Meisterzeichen Peter Parlers:

1. an seiner Büste auf der Triforiumsgalerie des Domes,

2. am Fuß der Wenzelstatue des Domes (hiernach das Zeichen Fig. 3),

3. am Brustbild der Maria an der Außenseite des Domchors,

4. an der sog. Parlermonstranz im Domschatz.

In Freiburg i. B. im Siegel des Meisters Johann von Gmünd an einer Urkunde vom Jahre 1359.[10])

In Straßburg vom Jahre 1385 im Siegel des Münsterbaumeisters Michael von Freiburg, der also wohl zweifellos ein Sohn des genannten Johann von Gmünd war.[11])



Abbildung 2.

In Ulm auf einem Denkstein im Münster, der im XV. Jahrh. vermutlich den drei ersten in einer Urkunde vom Jahre 1387 genannten Münsterbaumeistern Heinrich, Michael und Heinrich d. J. errichtet wurde, worauf die drei neben dem Schild angebrachten Hammer zu deuten scheinen.[12]) Auch diese drei Meister werden der Gmünder Familie zugerechnet.

Auch das Vorkommen dieses Zeichens als gewöhnliches Steinmetzzeichen in Straßburg, Ulm, Gmünd, der von Prag beeinflußten Klosterkirche Oybin und andern Orten begleitet die Spuren der Gmünder Meisterfamilie.

Das Wappen an der Kölner Konsole haben wir also als das eines Mitgliedes der Parlerfamilie anzusehen.

Wie die Wenzelstatue und Marienbüste am Prager Dom durch dasselbe Zeichen als Werke Peter Parlers gekennzeichnet sind, so wird man es auch hier nicht nur auf einen Parler, sondern zugleich auch auf den Bildhauer der Konsole zurückführen dürfen.

Hat nun aber die Lesart Colonia der Triforiumsinschrift mit dem Vorkommen dieses Zeichens an der Kölner Konsole ihre Bestätigung gefunden?



Abbildung 3.

Daß die Konsole ca. 100 Jahre jünger ist als der Henricus magister de Gemunden, fällt nicht sehr ins Gewicht, da der Zweig der Familie, dem der Bildhauer der Konsole angehörte, in Köln zurückgeblieben sein könnte. Eine andere Frage ist aber die, ob die Konsole wirklich Kölner Provenienz ist. Mit ihrer Aufstellung im Kölner Museum ist dies natürlich noch keineswegs erwiesen.

Es läßt sich nicht leugnen, daß der Typus des Kopfes zu der in Frage kommenden Zeit (1. Hälfte des XV. Jahrh.) in Köln befremdet. Unter dem Einfluß Burgunds hatte die Kölner Plastik allerdings gerade damals einen kräftigen Aufschwung erlebt: Obenan stehen die entzückenden Figürchen vom Sarkophag Friedrichs von Saarwerden († 1414) im Dom, etwa gleichzeitig wurden die zierlichen Konsolfiguren der 1416 geweihten Marienkapelle in der Karthäuserkirche ausgeführt, sowie die in kräftigem Realismus gehaltenen Dienstkonsolen im Chor von S. Andreas. Inschriftlich vom Jahre 1439 ist die große wirkungsvolle Verkündigungsgruppe in S. Kunibert.[13]) Respektable

Haaren, das Gewand blau mit Goldsaum) ist wohl kaum noch die ursprüngliche.

[10]) Klemm, »Korrespondenzbl. d. Gesamtvereins« 1894 S. 11 u. a. O.

Am westlichen Eckstrebepfeiler der Südseite des Freiburger Doms befindet sich dasselbe Zeichen, aber hier ist der Pfahl mit drei Hammern besetzt. Klemm weist es einem 1300—1330 am Freiburger Dom tätigen Meister zu, während Bach (»Repert. f. Kunstwissenschaft« 1900 S. 383) der Ansicht ist, es bezeichnete, entsprechend den Innungswappen an verschiedenen anderen Strebepfeilern nur allgemein den Sammelplatz der Steinmetzen. Wegen des unbestimmten Ursprungs dieses Freiburger Zeichens und der nicht völligen Identität mit dem in Frage stehenden ist es in der obigen Aufzählung nicht berücksichtigt.

[11]) Klemm, a. a. O., S. 11. — Schulte, „Zur Gesch. d. Straßburger Münsterbaumeister": »Repert. f. Kuntwissenschaft« V S. 273 Fig. 4.

[12]) Pfleiderer, »Das Münster zu Ulm«, Taf. 39, Text Sp. 5.

[13]) Im Charakter ganz diesen Arbeiten entsprechend, aber doch wohl etwas jünger ist der anmutige Tympanon (zwei einen Schild haltende Engel) des Portals der Rathauskapelle. Dagegen wird man die Apostel-

Leistungen der damaligen Kölner Holzplastik sind die Marienfigur in S. Maria-Lyskirchen, eine ähnliche im Bonner Museum, die Figuren des h. Georg in S. Andreas und S. Aposteln und das Chorgestühl in S. Andreas.

Allein die weiblichen Köpfe haben bei diesen Arbeiten einen von der Büste im Museum abweichenden Typus, der sich als spezifisch kölnisch bis ins XVI. Jahrh. erhalten hat. Das Oval des Kopfes ist mehr gerundet, und allen gemeinsam ist ein volles Untergesicht. Eine ähnliche Haartracht findet sich nirgends. Auch für die Kompostion der Büste und des Laubkapitäls zu einer Konsole ist mir in Köln und Umgegend kein Beispiel aus der in Frage kommenden Zeit bekannt.

Ganz analoge Beispiele von Konsolen findet man aber an den Pfeilern des Mittelschiffs im Ulmer Münster.[14]) Nach den Untersuchungen Dr. Hartmanns über schwäbische Plastik gehören diese Konsolen der Zeit von ca. 1430 bis 1440 an.[15]) Auch das Laubwerk dieser Konsolen trägt ähnlichen Charakter wie das des Kölner Kapitäls, nur ist dieses niedriger, dagegen die Büste kräftiger entwickelt und, der tragenden Funktion besser entsprechend mehr aufgerichtet als bei den Ulmer Beispielen. Wie weit auch der Typus der Köpfe hier und dort übereinstimmt, ist mir nach den kleinen Abbildungen in Pfleiderers Monographie nicht möglich festzustellen. Es scheint, daß man in dem Ausdruck des Kölner Kopfes einen archaisierenden Zug, der mehr den französisch beeinflußten Bildwerken des XIV. Jahrh. eignet, erkennen muß. Vielleicht ist es nicht nur eine äußerliche Zufälligkeit, sondern Stilverwandtschaft, wenn der Kopf der Kölner Konsole eine auffallende Ähnlichkeit mit den im Gegensatz zu den charaktervollen männlichen, jedenfalls typisch aufzufassenden weiblichen Büsten der Prager Triforiumsgalerie hat, die in Peter Parlers Werkstatt entstanden, also mittelbar auch der schwäbischen Schule angehören, nur erscheint der Kölner Kopf der vorgeschritteneren Zeit entsprechend verfeinert. Die mehrfach erwähnte Haartracht muß allerdings als eine Besonderheit der Kölner Büste gelten.

Durch alles dies wird nun zwar die Zugehörigkeit der Konsole zum Kölner Kunstkreis sehr in Frage gestellt, und man könnte meinen, sie sei durch irgend einen Zufall von Süddeutschland nach Köln gekommen. Da sie sich aber bereits seit Eröffnung des Museums (1861) in dessen Besitz befindet und vor dieser Zeit eine weite Verschleppung mittelalterlicher Steinskulpturen dekorativer Art nur selten vorkam[16]), so möchte ich trotzdem an dem Kölner Ursprung festhalten, dagegen annehmen, die Konsole sei von einem aus Süddeutschland stammenden und dort ausgebildeten Mitgliede der Parlerfamilie hier in Köln angefertigt.

Gerade im XV. Jahrh. lassen sich wiederholt Beziehungen von Kölner Malern zu Süddeutschland nachweisen[17]); so Hans von Memmingen und Stephan Lochner aus Meersburg; auch der Meister des Bartholomäusaltars zeigt oberrheinische Einflüsse. Es hat also nichts Befremdendes, in dieser Zeit auch ein süddeutsch beeinflußtes Bildwerk in Köln zu finden. Da es aber auf einen Parler zurückzuführen ist, so liegt die Vermutung nahe, daß diesen die alten Familienbeziehungen der Parler nach Köln geführt hatten, wenn er auch selbst kein Kölner war.

So liefert die Konsole eine interessante Illustration und Ergänzung der urkundlich bezeugten Beziehungen der Parler zu Köln. Die uns bekannten Werke der Parler fallen — abgesehen von dem unbedeutenden Fortbau am Prager Dom unter Peters Sohn Johann — ganz ins XIV. Jahrh. Zu Beginn des XV. Jahrh. verschwinden auch die urkundlichen Nachrichten über die Familie. Mit der Kölner Konsole ist jedoch eine Parlerarbeit aus noch jüngerer Zeit, anscheinend dem zweiten Viertel des XV. Jahrh. nachgewiesen.

figuren im Portal des südlichen Domturms wohl eher der Zeit um 1400 als erst (wie nach Merlo, »Kölnische Künstler«, Sp. 510) dem von 1445 bis 1469 tätigen Dombaumeister Konrad Kuyn zuschreiben dürfen

[14]) Pfleiderer, »Das Münster zu Ulm«, Taf. 12.

[15]) Pfleiderer, (»Das Münster zu Ulm«, Sp. 33) rückt ihre Entstehungszeit noch ins 1. Viertel des XV. Jahrh.

[16]) Im Inventarverzeichnis des Museums ist über die Herkunft der Konsole nichts bemerkt.

[17]) Vgl. Probst, „Über Verbindungen zwischen Oberschwaben und Köln im XV. Jahrh.": »Schriften des Vereins f. Gesch. des Bodensees u. s. Umgebung« 33. Bd. S. 87 ff.

Köln. Hugo Rahtgens.

Neue Statue des hl. Antonius von Padua.

(Mit Abbildung.)



Die hier abgebildete, lebensgroß in Stein ausgeführte St. Antonius-Statue dürfte auch den modernen Geschmack befriedigen als für eine gotische Kirche bestimmte Standfigur. — Ihre Bewegung ist maßvoll und doch stark genug für den Pfeiler, den sie zu schmücken hat. Das natürliche Parallelgefält des Habits, der die nackten Füße zum Teil frei läßt, ist beibehalten bis auf die durch die leichte Kniebeuge veranlaßte Glättung, durch welche zugleich die Silhouette vorteilhaft beeinflußt wird. Die den Oberkörper und die Arme, wie das ganze Kind als Tunika umhüllende Draperie folgt den durch die Bewegung hervorgerufene Zuglinien in ganz harmonischer Entfaltung, so daß keine Falte herausfällt oder sonst irgendwie störend sich bemerkbar macht. Wer mit dem weichen Gefält der hochgotischen Periode nicht ganz vertraut ist, wird kaum merken, daß gerade dieses gewählt wurde, und zwar durch die Rücksicht auf den Stil der Kirche, in der diese Figur steht. Der Kopf des Heiligen schließt sich enge an die Natur an, anatomisch gebildet wie die ganze Figur und doch mit den Konzessionen an die Empfindung, die hier den Künstler in der Charakterisierung des Heiligen beseelte. Daß in deren Kreis auch die gewellte Behandlung des Haarkranzes gehörte, wird gewiß nicht verkannt werden. — Der Kopf des Kindes, dessen anmutige Profilhaltung zugleich durch die Umstände geboten war, entbehrt trotz der übernatürlichen Beseelung nicht des natürlichen Ausdruckes; die Händchen sind weich und teilen mit den Händen des hl. Antonius eine naturalistische Modellierung, in der namentlich durch die das Kind tragende Rechte diese Funktion sprechend zum Ausdruck gelangt. — Innig schmiegt sich das Kind an den Heiligen an, aber ganz zart und zwanglos, ohne irgendwelche Aufdringlichkeit der Wirkung, die durchaus erbaulich ist. — Daß der Eindruck eine gewisse Beimischung von Weichheit hat, ist motiviert durch den mystischen Charakter der Szene, wie durch die Persönlichkeit des Heiligen, den der Zauber verklärten Ordenslebens in ganz ungewöhnlichem Maße umgibt.



Der an den Pfeiler gestellten Figur dient natürlich eine Konsole als Träger, und wenn ihr als Bekrönung ein Baldachin entspricht, der schlank sein müßte, so würde dadurch die künstlerische Wirkung, wie die sakrale Bedeutung erhöht. — Soll die Figur in Holz übertragen werden, so empfiehlt sich für das Gefält eine etwas stärkere Vertiefung, die das Graziöse des Eindrucks noch steigern würden. — Soll eine solche Statue einen Seitenaltar verzieren, was bei der außerordentlichen Popularität des Heiligen leicht begehrt werden könnte, so würde sie am besten zum Mittelpunkte eines Klappbildes gemacht, also mit bemalten Doppelflügeln versehen.

Schnütgen.

Das Fufsbrett am Kreuze Christi.

(Mit 7 Abbildungen.)



Wie in Band III, Sp. 197/200 dieser Zeitschrift dargelegt ist, bedeutet das Fußbrett am Kreuze Christi ursprünglich dasselbe, was es auch sonst unter den Füßen bildlich dargestellter Personen um 600, welcher Zeit die ersten Kruzifixe angehören, zu bedeuten hat, nämlich eine Auszeichnung, Hervorhebung, sichtbare Würdigung des darauf Stehenden. Den ältesten Kreuzigungsbildern fehlt es; sie wollen unserer Ansicht nach — Band XIX, Sp. 98 — den geschichtlichen Vorgang der Hinrichtung Christi möglichst geschichtstreu wiedergeben, aber noch nicht das Dogma von der Erlösung der Menschen formal ausdrücken; sie sind also eigentlich noch keine Kruzifixe.

Unseres Wissens befindet sich das Fußbrett zuerst auf jenem jetzt noch in Monza aufbewahrten Brustkreuze, welches ein Stück vom Kreuze Christi birgt und vom Papste Gregor dem Großen der Longobardenfürstin Theodolinde geschenkt wurde. Auf der Vorderseite des Kreuzes sieht man die erste Darstellung Christi am Kreuze, welche das Erlösungsdogma bedeutet, also den ersten wirklichen Kruzifixus bildet. Das Fußbrett hat die Form einer an den Seitenflächen mit Rankenwerk gezierten Fußbank (Abb. 1). Auf ihr steht der Heiland vor dem Kreuze zwar mit ausgebreiteten Armen und mit Nägeln in Händen und Füßen, aber seine Haltung und seine offenen Augen lassen ihn nicht leidend erscheinen. Durch seine Bekleidung mit einem langen, ärmellosen Gewande scheint geradezu mit Absicht vermieden, die Widerlichkeit des eigentlichen Vorganges in Erinnerung zu bringen, während solche Erinnerung bei den ältesten Kreuzigungsbildern mit Absicht geschehen ist durch einen bis auf ein schmales Lendentuch unbekleideten Körper Christi, entsprechend der Art, die bei Kreuzigungen üblich war. Das Fußbrett dient im besonderen mit dazu, den Eindruck der bildlichen Wiedergabe eines leidenden oder gar am Kreuze gestorbenen Gottes zu mildern, gegen welche sich die aus der Antike herrührende Abneigung noch immer nicht verloren hatte. Noch am Kreuze suchte man den Heiland auszuzeichnen. Je mehr der noch im Heidentum wurzelnde Gottesbegriff im Laufe der Zeit schwand, um so mehr geriet auch der ursprüngliche Sinn des Fußbrettes in Vergessenheit oder erfuhr doch Wandel. Diesen Wandel können wir freilich nicht schrittweise verfolgen, denn es haben sich nicht genügend viele Beispiele erhalten, woran zum Teil wohl auch die Ikonoklasten schuld sind. Wir müssen uns bescheiden, ihn an einigen weiter auseinander liegenden Beispielen darzulegen.[1]) Der Gedankengang wird dennoch klar genug hervortreten.

Abb. 1.



Abb. 2.

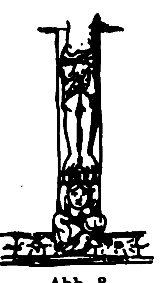


Abb. 3.

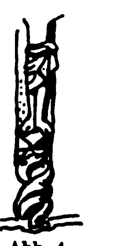


Abb. 4.



Abb. 5.

[1]) Nicht jedes spätere Beispiel zeigt gegenüber einem früheren eine Neuerung. Die Verfertiger sind nicht immer geistreiche Leute gewesen, sondern haben, wie es auch heute noch geschieht, gar oft wiederholt, was die geistreichen vor ihnen dargestellt hatten. Wir geben also nur solche Beispiele, an denen sich der Fortschritt zeigt. Der aus unseren Beispielen hervorgehende Gedankengang wird durch alle anderen im einzelnen nur noch mehr bestätigt werden.

Wie gesagt, diente die Fußbank, die um 600 an den ersten Kruzifixen vorkommt, dazu, den Gekreuzigten vor dem Eindrucke des menschlich Leidenden zu bewahren, ihn, den Vertreter der Christenheit, gleichsam des christlichen Reichs, auf diese Weise mit einer Art Herrschermacht angetan erscheinen zu lassen, wie man es eben an den Darstellungen der Mächtigen dieser Welt zu sehen gewohnt war. Mit der Erhöhung durch eine solche Fußbank verband sich damals noch unwillkürlich der Gedanke an Macht und Herrschaft. Freilich als auf den Trümmern des römischen Weltreichs germanische Völker verfeinerte Lebensweise u. geistige Kultur kennen lernten und künstlerisch auszusprechen hatten, änderte sich das Ausdrucksmittel für diesen Gedanken wie für die überkommenen Ideen im allgemeinen. Ja, die Idee des Fußbrettes selber, obgleich an die römische Überlieferung anknüpfend, wurde, entsprechend den veränderten Machtverhältnissen, merkwürdig umgestaltet und erweitert.

Eine Kruzifixusdarstellung des IX. Jahrh., die sich auf einer elfenbeinernen Diptichontafel im Vatikan unter der Bezeichnung von Rambona findet, zeigt das zunächst (Abb. 2). Die Fußbank hat sich hier in das Symbol der Roma, der den Romulus und Remus säugenden Wölfin, verwandelt, und darauf steht das in einem Hügel von Erdschollen steckende Kreuz. Die Bedeutung dieser Neuerung kann wohl nur sein, daß das Christentum, verkörpert in dem Gekreuzigten, nunmehr zur Beherrscherin Roms geworden ist. In Rom aber sahen die jetzt zur Macht gekommenen germanischen Völker auch damals noch die Weltherrschaft, somit auch die Macht des Weltlichen, des Irdischen, also des dem Christentum Entgegengesetzten, und das namentlich in Erinnerung an die Christenverfolgungen der ersten Jahrhunderte.


Abb. 6 a.

Daß es sich hier um die Idee des Fußbrettes handelt, wiewohl es fehlt, und daß wir über die Bedeutung dieser geistreichen Umgestaltung nicht im Irrtum sind, geht aus einem elfenbeinernen Kruzifixus des X. Jahrh. hervor, der sich auf einem Echternacher Kodex in der Bibliothek zu Gotha befindet, und in dessen technisch-künstlerischer Behandlung man einstimmig germanische Art erkennt (Abb. 3). Es ist eine kauernde weibliche Figur mit über dem Kopfe zusammengeschlagenen, eine Platte tragenden Armen, die man hier an Stelle der ursprünglichen Fußbank gewahrt und die durch eine Inschrift an jener Platte über ihrem Kopfe ausdrücklich als TERRA gekennzeichnet wird. Und welchen Fortschritt bedeutet diese neue Form?

Der Gedanke von Roms Machtstellung war im Bewußtsein der Menschen verblichen; nicht mehr das römische Reich machte für sie die Welt aus, sondern die Erde; auf ihr stand jetzt Christus am Kreuze als das Sinnbild für die Hauptlehre der Christen, also für das jetzt die Erde beherrschende Christentum selber. Diese, wenn man will, verallgemeinerte Auffassung schließt zugleich in sich eine Betonung des Irdischen, das den Christen verwerflich und im Innersten zuwider sein soll. Wie schon der heilige Augustinus „alles Weltliche für ein Reich der Sünde und nur die Kirche für eine göttliche Anstalt" erklärt hatte, so erblickte auch noch das christliche Mittelalter im Irdischen das seinem Trachten nach dem Himmlischen Entgegengesetzte; die Sinnenlust war ihm das Teuflische.

Im X. Jahrh. hat man das auch sonst an Elfenbeinkruzifixen ausgesprochen dadurch, daß unter einem unbedeutenden Fußbrette — die öftere Übereckstellung desselben zeigt, daß sein Sinn nicht mehr verstanden wurde — die

Schlange, die Vertreterin des Bösen aus dem Paradiese, sich am Kreuzesstamme emporringelt (Abb. 4). Das Biblische „Und du wirst ihr den Kopf zertreten" dürfte sich darauf beziehen lassen. Ob nicht zugleich die Erinnerung an die Midgardschlange, die nach der nordischen Sage die Erde umspannt, hier mit von Einfluß gewesen ist — nachweislich haben sich gar oft die Vorstellungen des germanischen Heidentums mit denen der siegreich vordringenden christlichen Lehre verschmolzen —, mag dahingestellt sein.

Im Romanischen verwandelt sich das Fußbrett, von dessen ursprünglichem Sinne jetzt niemand mehr wußte, in eine zu einem Untiere ausgestaltete Konsole; denn als Unholde, die, aus Tier und Pflanze zusammengesetzt, das Licht scheuend, sich in die Finsternis zu verkriechen trachten, bildete das Mittelalter in tausendfältiger Gestalt, wie man sich teuflische Art damals vorstellte. Das Fußbrett an dem romanischen Kruzifixus aus Bronze im Dome zu Minden (Abb. 6a und b) und so manche andere Bildung dieser Zeit gehören hierher. Da der Künstler nunmehr frei von aller Überlieferung war und nur noch seiner wenn auch von scholastischer Auffassung beherrschter Phantasie zu gehorchen brauchte, so fand derselbe Gedanke auch in anderen Formen Ausdruck. Wir sehen die Stelle des Fußbrettes eingenommen von einem Schädel mit Gebein, von Adam, wie er aus dem Sarge bezw. Grabe steigt, von dem Kelche, in dem dasBlut Christi aufgefangen wird (dem hl. Graal) usw. (Abb. 5). In allen Gebilden derselbe Gedanke, aber immer in neuer, eigenartiger Beleuchtung. Immer noch gelten, wie Schnütgen Bd. VII, Sp. 190 sagt, die Kreuzesdarstellungen „als Sinnbilder des Triumphes Christi, mithin als Zeichen der Freude, nicht der Trauer".


Abb. 6 b.

Mit der Gotik verschwindet das Fußbrett in Deutschland, weil nunmehr auch die letzte Spur der alten Gottesauffassung verloren gegangen war, nach welcher Christus auch noch am Kreuze den göttlichen Führer oder siegreichen Herrscher darstellen mußte. Der jetzt mit Dornen gekrönte Gekreuzigte hatte viel mehr das Bild eines seinen körperlichen Schmerzen Erliegenden darzubieten. — Die italienischen Kruzifixe behalten das Fußbrett jedoch in einfacher Form bei, und die spätere Zeit verwendet es vereinzelt. Das alles hat gleichfalls tieferen Sinn und steht mit dem dargelegten Gedankengange in Verbindung, was sich später wohl einmal erweisen läßt.

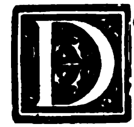
Die Umgestaltung des Fußbrettes bis zur Gotik enthält ein Stück jener monumentalen Theologie, die sich in den mittelalterlichen Kunstwerken überhaupt kund getan hat, und die darauf abzielt, das Sündhafte, Irdische als durch Christi Tod überwunden darzustellen. Zunächst sprach das Fußbrett nur von der Macht Christi oder vielmehr von der Macht der im Kreuzestode des Heilandes beruhenden Hauptlehre des Christentums. Dann verkündete es, daß die Weltbeherrscherin Rom, der Inbegriff des Glanzes einer noch allen erinnerlichen Kultur, vom Christentume überwunden sei, und zuletzt erläuterte es, daß diese durch das Christentum abgetane Kultur als das sündhaft Irdische und somit als das Teuflische angesehen werden müsse.

Wie merkwürdig, daß selbst in dieser so unscheinbaren Zutat zum Kreuze des Herrn der Wandel einer erhabenen Idee Jahrhunderte hindurch monumentalen Ausdruck gefunden hat!

Schöneberg bei Berlin.

Gustav Schönermark.

Über Konrad Witz und die Biblia Pauperum Weigel-Felix.



Der englische Privatdruck von Campbell Dodgson hat in dieser Zeitschrift (1907, 2) durch Jaro Springer vom Berliner Kupferstich-Kabinett so schnell wie möglich nach dem Erscheinen eine dankenswerte Besprechung gefunden. Obgleich ich in der Stadt der Buchhändler nicht in der glücklichen Lage bin, solche Publikationen alsbald zu Gesicht zu bekommen, und auch das liebenswürdige Anerbieten W. L. Schreibers in Potsdam, sie mir eine Zeitlang zum Studium zu überlassen, nicht sofort annehmen konnte, weil ich mit andern Arbeiten überhäuft bin, halte ich es doch für geboten, das Verfahren Jaro Springers mit einigen Bemerkungen prinzipieller Art zu ergänzen. Ich halte es im Interesse der Wahrhaftigkeit und Unbefangenheit unserer wissenschaftlichen Untersuchung sogar für richtiger, sie niederzuschreiben, bevor ich die neuen Abbildungen bei Campbell Dodgson gesehen habe.

So muß ich zunächst bemerken, daß der unter Nr. 7 der Literaturangaben bei Springer aufgeführte Beitrag in dieser Zeitschrift XVIII, 266, in allen sachlichen Angaben auf brieflichen Mitteilungen von mir beruht, also auf meine Verantwortung kommt. Ich verdankte die Notiz über den Rosenthalschen Katalog von 1898, der mir ebenso wenig wie Schreiber in die Hände gekommen war, und über das Alter der Schriftzüge Paul Kristeller. Von einem „Fund" war nicht die Rede. Bei dieser Gelegenheit will ich aber zur Klärung unsrer Verhältnisse gern aussprechen, daß wir uns nicht wundern dürfen, wenn ein Engländer, auch wenn er über deutsche Kunst arbeitet, einen Artikel im „Repertorium" und einen andern in dieser Zeitschrift nicht kennt. W. L. Schreiber hat mir gestanden, daß es ihm ebenso ergangen war. Und mir selbst ist z. B. eine wichtige Abhandlung über Multscher im „Jahrbuch der K. preuß. Kunstsammlungen" durch zufällige Umstände jahrelang verborgen geblieben, so daß ich ganz ehrlich zweimal über den Meister schrieb, ohne die Existenz solcher Arbeit von einem Berliner Gelehrten zu ahnen. Aber da ich diesen schon recht lange mit solchen Studien beschäftigt glauben mußte, so hielt ich es auch für mein Recht, als Herausgeber des großen Sterzinger Altarwerkes meine Forschungen über den Meister zum besten zu geben, nachdem ich bei der Publikation des Denkmals selbst einem Münchener Kollegen, der die ganze Restauration der Tafelbilder mit erlebt, den Vortritt überlassen hatte. Die Nichtberücksichtigung der seitdem entdeckten Berliner Gemälde, die ich dem nächstberechtigten Galeriedirektor nicht vorwegnehmen wollte, ist mir dann sehr verübelt worden und hat auch meine Abhandlung (über die oberrheinische Malerei um 1430—60) unter Acht und Bann gestellt. Wenn die Berliner Fachgenossen wüßten, wie spät bedeutsame Erscheinungen der kunsthistorischen Literatur auch dem Leipziger „Hochschulmeister" zu Gesicht kommen, oder wie oft überhaupt nicht, so würden sie auch über Ausländer, denen es ähnlich ergeht, anders urteilen und in Literaturberichten selbst ihre Ausrufungszeichen sparen. Fragen wir uns doch einmal aufs Gewissen: ist solcher Hetzjagd-Komment nicht überhaupt ein Unsinn auf unserm Forschungsgebiete? Und darf es außer den wenigen Zentralstätten überall nur Wiederkäuer oder Nagetiere geben? — Ich meine, wir sollten lieber einmütig zusammen stehen gegen rüpelhafte Anläufe, denen die deutsche Kunstwissenschaft von deutschredenden, aber antideutsch denkenden Verleumdern ausgesetzt wird. Das würde uns besser frommen, als mit engherzigen Begriffen von Wissenschaftlichkeit im eigenen Hause zu hadern.

Ich habe wie immer auch in meinem Beitrag über Konrad Witz und die Biblia Pauperum ganz geradeaus erzählt, wie ich dazu gekommen bin, die beiden in Beziehung zu setzen. Nach wiederholter Beschäftigung mit dem Basler Maler aus Rottweil stieß ich bei Gelegenheit eines Kollegs über Kupferstich und Holzschnitt des XV. Jahrh. wieder auf die große Abbildung bei T. O. Weigel und Zestermann und wurde durch die schlagende Übereinstimmung mit dem Basler Altar von Konrad Witz betroffen. Das führte zu eingehender Vergleichung und zur Heranziehung der kleinern Probe in R. Weigels Kunstlager-Katalog. Also die Bilder waren mein Ausgangspunkt und meine Urkunden. Ich habe mir angewöhnt, sie zunächst ohne jede Beihilfe von Literatur für sich auswirken zu lassen, und mir über alles Rechenschaft zu geben, was sie allein mir zu sagen haben. So ist es denn nichts als eine ganz irrtümliche und irreführende Annahme,

wenn Jaro Springer meint, ich habe mich durch T. O. Weigels Notiz über die oberdeutsche Form der Beischriften wohl auch in der Zuweisung der Zeichnungen an Witz beeinflussen lassen. „Das sieht ihm gar nicht ähnlich", werden alle Kollegen sagen, die meine Arbeitsweise kennen; das denken sich nur die Schriftgelehrten so, weil das ihrer Schulung entspricht. Und wenn ich, als alter Germanist, mich darauf beschränke, den Widerspruch zu registrieren, der zwischen der Zuweisung an einen kölnischen oder niederländischen Künstler und dem Bericht über Beischriften in oberdeutscher Mundart liege, mich weiter aber gar nicht mit diesem Gesichtspunkt befasse, so lag darin auch eine bewußte Unterlassung, die Jaro Springer hätte zur Vorsicht mahnen sollen, mir nicht verdeckte Schleichwege zuzutrauen, die ich nicht nötig habe, wo die Kunstwerke selbst vor meinen Augen stehen, sei es auch nur im Faksimile.

Diese Abbildungen waren allerdings spärlich und, besonders die kleinere, durch den Übergangsprozess der Reproduktion merkbar beeinträchtigt. Ich schob das verständnislose Aussehen des Linienzuges auf diese Zwischenglieder, gestehe aber gern, daß J. Springers Beobachtung angesichts der Aufnahmen bei Campbell Dodgson auch mir als Verdacht durch den Sinn gezogen war: sollte das Ganze vielleicht nur eine Kopie sein? Nur der Umstand, daß die Blätter aus Pergament bestehen, und daß auch der Künstler seine Gesamtkompositionen auf dies kostbare Material nach sorgfältig vorbereiteten Entwürfen mit leichtem Silberstift übertragen oder gar mit Achatgriffel vorreißen mußte (wie ich dies bei Michelangelos Abänderungen der Vorschläge für das Juliusdenkmal, auf den Blättern bei H. v. Beckerath beobachtet hatte),[1]) ließ mich von solchem Zweifel zurückkommen. Ich mußte also auch von der Zeichnung als solcher absehen und mich fast ausschließlich an die Kompositionen halten. Aber auch so noch wirkte die Kraft der Originale hindurch, daß mir der Nachweis des Zusammenhangs mit Konrad Witz möglich, durchführbar und überzeugend genug erschien, um damit hervorzutreten. Es freut mich, daß J. Springer versteht, weshalb ich den Erfinder unter den charaktervollen Künstlern suche. Ich bedaure, daß er meiner Zuweisung an Konrad Witz nicht beipflichten will. Mein „Hauptargument" hat nie in einer solchen Äußerlichkeit gelegen, wie der oberdeutsche Dialekt des Textes sein könnte, wenn die gleichzeitige Entstehung im Original gesichert wäre. Es liegt ausschließlich in dem künstlerischen Wesen der Einzelbilder und der Zusammenstellung unterer und oberer Teilbilder zu einem Ganzen. Was dies bedeutet, hat Springer nicht hinreichend berücksichtigt, entweder weil ihm solche Gesichtspunkte nicht so geläufig sind, oder weil er die Zugkraft solcher Beweise für die Kunstgeschichte unterschätzt. Ich weiß nicht, ob er meine Abhandlung über Konrad Witz (Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn, Leipzig 1903), deren Kenntnis ich in dem Artikel des „Repertorium" voraussetze, genau gelesen hat. Wenn er meint, ähnliche Gestalten, Hände und Gewänder fänden sich an noch andern gemalten, gezeichneten und plastischen Werken des XV. Jahrh. — so würde damit der eigentliche Kern der Sache nicht getroffen. Aber wenn er die Behauptung hinstellt, das unsern Zeichnungen und den Basler Bildern Gemeinsame sei keineswegs Witzisches Eigentum, nicht einmal ausschließliches Kennzeichen der oberdeutschen Schule, so kam alles darauf an, dieses Gemeinsame genau zu definieren und von dem Eigensten des Konrad Witz vollgültige Rechenschaft abzulegen. Es genügt eben nicht, „den erkennbaren Unterschied ganz trivial zu sagen".

„Witz geht seine eigenen Wege, der Zeichner gibt die geläufige Komposition", — lautet das Schlagwort, mit dem die Zuweisung an Witz abgelehnt wird. Dies Urteil bezieht sich zunächst auf ein Beispiel, das wir in zwei Kompositionen, einer gezeichneten (Dodgson Nr. 3) und einer gemalten am Genfer Altar des Konrad Witz (D. Burckhardt Taf. 20), vergleichen können. Und hierbei vermisse ich bei Jaro Springer die Erkenntnis, daß der Genfer Altar im anerkannten Gesamtoeuvre des Basler Malers eine fühlbar abweichende Stellung einnimmt, daß wir nicht einmal die Fragmente des Basler Altars mit den Genfer Tafeln als vollkommen übereinstimmend betrachten dürfen. Auch mit zwei Beispielen dieser beiden Arbeiten des Malers könnten wir zu einer ähnlich negativen Schlußfolgerung kommen, wie Springer sie für seine Argumentation als ausreichend ansieht. Wer würde von unsern heutigen Bildertäufern die landschaftlichen Darstellungen des Genfer Altars mit dem Fisch-

[1]) „Jahrb. d. K. pr. KS. 1884. II."

zug Petri und die des Basler Altars mit Christophorus einem und demselben Meister zuteilen, wenn uns der Name Conradus Sapientis de Basilea nicht auf dem Genfer Retablo überliefert wäre? Die Verschiedenheit ist aber auch bei der Befreiung Petri sehr stark. Das ganze bezeugt, daß die Vorschrift des Bestellers einen engern Anschluß an das savoyische oder südburgundische Kunstgebiet bedingt hat, dessen Gewohnheiten von denen der Basler Diözese und vielleicht noch mehr von der süddeutschen Tradition abwich. Sehr befremdend klingt es, wenn Jaro Springer anführt, wir seien über die ehemalige Zusammensetzung der Basler Tafeln in dem ursprünglichen Altaraufbau nicht unterrichtet. Daniel Burckhardt hat darüber so wesentliche und so überzeugende, so unwidersprechliche Beobachtungen beigebracht, daß wir damit rechnen dürfen, ja für das Verständnis des Malers durchaus damit rechnen müssen, selbst wenn wir nur die eine entscheidende Unterlage festhalten, welche Tafeln in die untere Reihe gehören. Dazu hilft einmal wieder die exakte Rechnung der Perspektive.

Da eben geht Konrad Witz seine eigenen Wege und weicht von den geläufigen Kompositionen seiner Landsleute ab. Wenn diese Grundsätze des Malers, von Altären für monumentale Wirkung in Kirchen und Kapellen her, in die Buchmalerei übertragen werden, so ist das ein Schritt, den wir Konrad Witz zuschreiben dürfen, solange uns kein gleichzeitiges Beispiel auf dem betreffenden Gebiet nachgewiesen wird. Dagegen bin ich weit entfernt, den Gemeinplatz Jaro Springers zu unterschreiben, den er selbst allzu trivial findet für wissenschaftliche Begründung seines „Non placet". Witz geht eigene Wege, sagt er; aber steht es damit nicht ebenso wie mit dem Satz: Der Meister E. S. geht eigene Wege? Müssen wir nicht beide unter die historische Bedingtheit ihrer Zeit einordnen, wo die Redensart nur eine sehr relative Bedeutung haben kann. Mit Recht postuliert deshalb Daniel Burckhardt eine Vorgeschichte des Basler Malers, und sucht sie gar, in Ermangelung ausgedehnter Tafel- und Wandmalerei, in den bescheidenern Bedingungen der Handschriften-Illustration. Die zünftische Ausbildung des Gesellen sichert ihm zuerst die Erbschaft geläufiger Kompositionen.

Wie wenig kann aber der einzelne Vergleich einer Zeichnung hier, eines Gemäldes dort für die Frage entscheiden, zu deren Beantwortung er herangezogen wird, als müsse er schon allein den Ausschlag geben. Wären uns heute so wenig Gemälde von Dürer erhalten wie von Konrad Witz, wie mancher Forscher würde die Anbetung der Könige oder gar die Geburt Christi im Marienleben nicht als Dürer anerkennen wollen, zumal wenn unter den Gemälden die Tafel mit den hl. drei Königen in Florenz nicht vorläge? Und dennoch würde die verneinende Kritik, die deshalb wohl gar das ganze Marienleben verwürfe, sich eines voreiligen Fehlschlusses schuldig machen.

Wie kann man sich wundern bei einem Zeichner zur Biblia Pauperum ererbten Vorrat wiederkehren und nur langsam abgewandelt zu finden. Alle Bemerkungen, die Jaro Springer (s. 54 unten) über die eindringliche Kraft der Kompositionen und die Selbständigkeit ihres Wertes gibt, da sie nicht mehr von Worterklärung abhängige Illustrationen seien, alle die Anerkennungen sind ja ebensoviel Gegenbeweise gegen das eigene Urteil in dem Einzelfall, der als zugkräftiges Beispiel gegen Witz ins Feld geführt wird.

Geläufiges und Eigenes kommt auch in der Biblia Pauperum Weigel-Felix nebeneinander vor, und das ist ganz natürlich, wenn wir uns nur die Bedingungen solcher Stoffe vergegenwärtigen. Ward dem Künstler der Auftrag gegeben, die Armenbibel zu bearbeiten, so ist das Minimalmaß der Anweisung eine Zusammenstellung der Tituli, d. h. der Schriftworte und Autoren, und eine Verteilung der Plätze für die geforderten Szenen auf dem Gesamtblatte. Kam dagegen der Künstler aus eigenem Antrieb dazu, sich dieser Geduldsprobe zu unterziehen, die ihn lange Wintermonate hindurch und jahrelang in abendlichen Mußestunden beschäftigen mußte, so suchte er gewiß nähern Anschluß an bereits genehmigte Vorlagen, und konnte kaum umhin, das Ererbte weiterzuschleppen oder nur behutsam abzuwandeln, je nach Eingebung und Laune, nach Müdigkeit oder Frische seiner Kraft. Und dies Verhältnis wird auch wohl in den meisten Fällen der Bestellung ausdrücklich vorausgesetzt sein. So wenigstens erklären sich alle die Erscheinungen strenger Kontinuität, die einen geduldigen Forscher, wie L. Schreiber, und unsre Spezialisten der Buchmalerei überhaupt, in den Stand gesetzt

haben, Schulen, mehr oder minder lokaler Verbreitung, Handschriftengruppen nach diesem oder jenem System der Bilderordnung, und innerhalb beider den zeitlichen Fortgang der Entwicklung zu unterscheiden.

In der Ausführung solch einer Aufgabe, wie die Armenbibel, ist ein Künstler des XV. Jahrh., und gar noch der ersten eher als der zweiten Hälfte, undenkbar auf „eigenen Wegen", wenn dies eine Originalität irgendwie ausschließlicher Art bedeuten soll. Deshalb habe ich auch auf unmittelbares Verständnis aller Fachmänner gerechnet, wenn ich von den beiden Abbildungen, die mir vorlagen, die Dornenkrönung als die altertümlichere bezeichnete, die Krönung Marias und ihre beiden Gegenstücke darunter als Belege eines spätern, entwickelten, eben des aus dem Basler Altarwerk bekannten Stiles. Ein zünftiger Maler von damals mußte, wenn er sich als selbständiger Meister etablierte, immer zuerst auf Bestellungen aus dem herkömmlichen Bilderkreise gefaßt sein oder mit dem Absatz solcher kirchlich vorgeschriebener, bei der Gemeinde durchweg eingebürgerter Darstellungen rechnen. Die allbeliebten Erzählungen der biblischen Geschichte: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige usw., dann die Stationsbilder der Passionszeit, waren die gangbaren Artikel des Kunstmarktes, auf deren Verkauf sich seine Existenz gründen ließ. Wenn aber ein Bilderzyklus wie die Armenbibel so zahlreiche Zusammenstellung mit ganz selten vorkommenden, ja gesuchten und gewaltsam herbeigezerrten Vergleichsszenen verlangte, da wird doch kaum einer den bereits durchgearbeiteten Vorrat seiner Entwürfe verschmäht, sondern vielmehr jeder den festen Grundstock verwertet haben. Wenn er Jahrelang neben andern großartigeren Aufträgen oder gar auswärtiger Betätigung an der Fertigstellung dieses Werkes arbeitete, so wird ihm auch kaum zum Bewußtsein gekommen sein, welche Fortschritte sein Stil durch Tafel- oder Wandmalerei gemacht habe, oder, wenn er mit Stolz dieses Aufschwunges inne ward, so mußte er sich hier doch wieder nach der Decke strecken und konnte sich nicht vollauf genügetun; denn das hätte alles früher gezeichnete des nämlichen Zyklus über den Haufen geworfen.

Mit solchen Bedingungen der Entstehung gerechnet, verträgt sich die Dornenkrönung mit der Szene vor Pilatus, und beide als Teile der Passionsreihe mit der Krönung Marias und ihrer alttestamentlichen Vorbilder. Diese letzteren drei gehören aber so unmittelbar der Kunstweise des Konrad Witz an, wie wir sie in dem Stadium des Basler Altarwerkes kennen gelernt haben, daß wir die Entstehung der Originalkompositionen der Biblia Pauperum Weigel-Felix nur im Atelier des Konrad Witz zu suchen vermögen, solange dieser Maler von Basel mit seiner Eigenart in der deutschen Geschichte des XV. Jahrh. noch so einzig und allein dasteht. Mit demselben Recht, wie Jaro Springer die Identität der Person zwischen dem Kodex Weigel-Felix und dem Genfer Altar ablehnt, müßten wir auch die Zusammengehörigkeit der gemalten Tafeln bestreiten, die jetzt als Werk des Konrad Witz anerkannt werden. In beiden Fällen würden wir uns nur den Weg zum Verständnis eines menschlich annehmbaren Entwicklungsganges abschneiden.

Und was hat Jaro Springer uns seinerseits als richtigere Erkenntnis zu bieten? Nur die Rückkehr zu W. L. Schreibers Ergebnis in der Einordnung der Handschriften, im Anschluß an die dem System der Bilderverteilung nach verwandte Münchener Biblia Pauperum (Schr. 19), die aus Salzburg stammt. Mit der einfachen Hinnahme dieser Provenienz des Exemplars aus einem Salzburger Nonnenkloster wird auch der Ursprung des Originals, das dem Pergementcodex Weigel-Felix zugrunde liegt, aus dem „östlichen Süddeutschland" wiederhergestellt. Nach historischer Methode ist dies Verfahren gewiß nicht berechtigt; denn die Kunstgeographie nach Klosterbibliotheken ist doch nur ein jämmerlicher Notbehelf der Lokalisierung. Und was folgt aus der Salzburg-Münchener Handschrift für den Leipziger Bilderkodex, der eine Umbildung des Grundstockes, aber doch beträchtlich mehr Eigenes darbietet? Ist nun dies Eigene faßbar als dem Basler Maler Konrad Witz von Rottweil Verwandtes, so liegt hier das Vorrecht der Lokalisierung und nicht dort, wo wir uns nur mit dem Fundort begnügen, über die eigentliche Herkunft der Kunstleistung aber nichts auszusagen vermögen. Hätten wir nicht umgekehrt die Salzburger Handschrift jetzt als oberrheinisch anzusehen und zwischen Rottweil und Basel zu lokalisieren?

Wie weit sich Jaro Springers Urteil bewährt, der die Zeichnungen im Kodex Weigel-

Felix nicht für Originale, sondern für Kopien hält, muß ich dahingestellt sein lassen, da ich weder die Lichtdrucke nach photographischen Aufnahmen bei Campbell Dodgson noch diese 24 Pergamentblätter mit 48 Bildergruppen darauf in England selber gesehen habe. Ich würde mich, wie gesagt, gar nicht wundern, wenn sich der Wert des verschollenen Schatzes beträchtlich herabminderte. Aber die Kompositionen als solche bleiben doch bestehen, und zu ihrer Beurteilung und Einordnung in den Schatz deutscher Kunst des XV. Jahrh. wollten die obigen Bemerkungen vorbereitend beitragen. Wir lassen den Maßstab absoluter Originalität besser zunächst ganz aus dem Spiele und erwarten nicht mehr, als wir erwarten können: allmählichen Fortschritt auf Grund einer lange gehandhabten Erbschaft, vielleicht das Eindringen entschlossenen Fortschritts auch in die Buchmalerei, wo sie, wie hier ganz deutlich, unter den Einfluß der monumentalen Altarwerke gerät. Je mehr wir uns berechtigt glauben, an Konrad Witz selber zu denken, desto weniger werden wir eine dichterische Neuschöpfung erwarten, die auch die dargestellten Szenen aufs neue mit sprechender Mimik zu durchdringen vermöchte, sondern wir werden auch auf Einbuße an dramatischer Lebendigkeit gefaßt sein, wo es gilt, das ruhige Nebeneinander der Körper im Raum mit größerer Annäherung an die sichtbare Wirklichkeit wiederzugeben und in erster Linie das Malerauge des Künstlers oder den Wahrheitssinn des Beschauers zu befriedigen.

Aber vor allen Dingen: die drei neuen Abbildungen bei Campbell Dodgson scheinen uns nicht auszureichen, die Streitfrage ganz zu entscheiden. Wenn J. Springer nicht mehr darin auszubeuten fand, seine Willensmeinung zu begründen, so genügten sie nicht, für das Ganze zu zeugen. Oder sehen andre Augen vielleicht mehr darin, was ich in jenen ältern drei Beispielen fand? R. Stiassny wird sich wohl dazu äußern.[1]) Wir stellen jedenfalls die Forderung, daß der englische Forscher das Ganze, das in seinen Händen ist, in getreuem Faksimile herausgebe, oder wenigstens die deutschen Forscher in den Stand setze, das Original selber in England zu studieren, indem er bekannt gibt, wo es zu finden ist.

Leipzig. Schmarsow.

[1]) Vgl. „Jahrb. der preuß. Kunstsammlung 1906 p. 282."

Bücherschau.

Photographische Kunstblätter für den Kunst- und Anschauungs-Unterricht in Original-Aufnahmen der Süddeutschen Lichtdruck-Anstalt Heinrich Kumpf, Frankfurt a. M. Nach Auswahl des Prof. Luthmer.

Diese Kunstblätter von 47×59 cm Bildfläche haben den Zweck, künstlerisch und geschichtlich hervorragende Bauwerke und sonstige Denkmäler des Vaterlandes als Anschauungsmaterial zu bieten für den Unterricht in den höheren und niederen Schulen. — Ein nach Orten zusammengestelltes Verzeichnis der bisherigen 134 Aufnahmen zeigt die nicht unerhebliche Berücksichtigung der rheinischen Burgen und Kirchen, von denen die Pfarrkirche in Andernach (1 u. 2), das Münster in Bonn (39), der Kölner Dom (42 u. 43), die Castorkirche in Koblenz (55 u. 56), der Dom in Limburg (59 u. 60), der Dom in Mainz (63, 64, 65), die Abteikirche Maria-Laach (66, 67, 68, 69) mir in Außen- und Innenansichten usw. vorliegen. — Die Aufnahmen sind über jedes Lob erhaben scharf, tief, warm getönt, so daß sie eine Vorstellung vermitteln, wie sie durch Abbildungen besser nicht erreicht werden kann. Trotzdem ist der Preis bescheiden, indem das Einzelblatt nur 4—6 Mk., bei Abnahme (für Lehrzwecke) von 10 Stück nur 3 Mk., von 50 Stück gar nur 1,50 Mk. kostet. — Die stärkere Verbreitung dieser Blätter, besonders deren Einführung in die Schulen als deren Wandschmuck, darf daher auf das angelegentlichste empfohlen werden. — In noch größerer Zahl mögen die für die einzelnen Perioden und ihre Arten typischen Baudenkmäler, namentlich die Kirchen, aufgenommen, hierbei aber beachtet werden, daß der zufällige Altar- und sonstige Schmuck, der nur zu leicht das Innenbild stört, vorher weggeräumt werde. D.

Die römischen Katakomben. Von Dr. Anton Weber. Mit 225 Abbildungen. III. vermehrte und verbesserte Auflage. — Pustet in Regensburg 1906. (Preis 2 Mk.)

Diesem Katakombenbuche hat vornehmlich die Popularität der Darstellung und der Reichtum der Illustration seinen schnellen Erfolg verschafft. Die letztere, die nur in Zeichnungen besteht, mag für diese Zwecke genügen, sogar, weil vielfach leichter verständlich, den Vorzug verdienen vor der Photographie, die für rein wissenschaftliche Zwecke unentbehrlich ist. Das äußerst wohlfeile Buch wird manchem Rompilger ein willkommener Begleiter sein. D.

Führer zur Kunst. (à 1 Mk.) Paul Neffs Verlag (Max Schreiber) in Eßlingen A. N.

5. **Von alter und ältester Bauernkunst** von Dr. R. Forrer. Mit 1 Tafel und 32 Textabb.

Der Verfasser, der als erleuchteter Sammler zu den alten Kunstgegenständen die engsten Beziehungen

hat, legt die Sonde an die Bauern- oder Volkskunst, die er mit Recht als die in das Derbe, Rohe, Naive übertragene, also verwilderte Stadtkunst erklärt. Die beigegebenen originellen Abbildungen aus der Römerzeit bis in die letzten Jahrhunderte illustrieren seine gesunden Erklärungen, die den Bauernprodukten manche, auch kulturgeschichtlich interessante Seiten abgewinnen.

6. Hochzeitsfeste der Renaissance in Italien von O. v. Gerstfeldt. Mit 2 Mezzotinto-Gravüren, 3 Einschlagblättern und 6 Textabb.

Über die großartigen Hochzeitsfeste, die namentlich im XV. und XVI. Jahrh. in Italien, besonders in den Hauptstädten gefeiert wurden, berichtet der Verfasser und fügt eine interessante Beschreibung der damit zusammenhängenden glänzenden Brauttaufen (Cassoni) bei, auf denen öfters mythologische, biblische, sagengeschichtliche etc. Szenen von den hervorragendsten Malern (und Plastikern) dargestellt sind (gemäß einigen Abbildungen).

7. Die Ausbildung des Künstlers von Dr. Hans Schmidkunz.

Dieses dem Verfasser sehr geläufige Thema wird hier von ihm in dem Sinn behandelt, daß es für den Werdegang des Künstlers nicht so sehr auf die fremde Erziehung und den äußeren Unterricht ankomme, als auf seine persönliche Durchbildung, d. h. auf seine Individualität, auf sein eigenes Streben. Manche der hier nach dieser Richtung entwickelten Gedanken verdienen ernste Beachtung.

8. Schöne Gartenkunst von Joseph Aug. Lux. Mit 1 Tafel und 20 Abbildungen im Text.

Von der hochentwickelten Gartenkultur des Altertums (bei den Assyrern, Persern, Griechen, Römern) ausgehend, schildert der Verfasser deren Wiederaufleben am Ausgange des Mittelalters, namentlich in Italien, und noch mehr bei den Mauren. An die römischen Villengärten knüpfen die Renaissancegärten an, mit ihren architektonischen, Haus und Garten zusammenfassenden Grundsätzen, die zu den terrassenartigen Anlagen Italiens, später vornehmlich Englands und Schottlands führten. In der Barockzeit erreichte die Ausbildung ihren Höhepunkt durch Lenôtre, den Gartenkünstler Ludwig XIV., der die Rückkehr zur landschaftlichen Behandlung namentlich auch in Deutschland folgte, bis die neueste Zeit allerlei phantastische Formen mit plastischen und malerischen Elementen schuf. Manche Abbildungen illustrieren den interessanten Überblick. K.

Aus Natur und Geisteswelt. Teubner; 87. B. Graul, Ostasiatische Kunst und ihre Einwirkung auf Europa. Leipzig 1906. (Preis geb. 1 Mk.)

Die Anregungen, die der europäischen Kunst, namentlich dem Kunstgewerbe von Ostasien, besonders von Japan, zu teil geworden sind, werden hier in klarer und anschaulicher Weise besprochen, an der Hand von 49 geschickt ausgewählten und zusammengestellten Illustrationen. — Bis ins XV. Jahrh. werden diese Einflüsse zurückverfolgt, die im XVII. und XVIII. Jahrh. vornehmlich von China ausgeübt wurden, im vorigen Jahrh. von Japan, das auf den modernen Impressionismus in malerischer Hinsicht bedeutsam einwirkte. — In 4 Kapiteln werden diese Beziehungen erörtert, die in diesem Zusammenhange wohl noch nicht dargestellt sind; von aktueller Bedeutung ist, was über den Einfluß Ostasiens auf das moderne Kunstgewerbe, sowie über den Einfluß neuer europäischer Kunst auf Japan gesagt wird. In knapper und doch allgemeinverständlicher Formulierung wird hier ein gutes Stück nicht so leicht erkennbaren modernen Kunstbetriebes derart zur Kenntnis gebracht, daß dafür in weiten Kreisen die richtige Auffassung geweckt und gefördert wird. A.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. 10. Band: Correggio. Des Meisters Gemälde in 196 Abbildungen. Herausgegeben von Georg Gronau, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. (Preis geb. 7 Mk.)

Dieser Band darf mit besonderer Anerkennung begrüßt werden, weil er einem Meister gewidmet ist, dessen Stern in den früheren Jahrhunderten hell aufleuchtete, im letzten aber zu erbleichen drohte. Daß davon sein eigentlicher Wert unberührt bleibt, ist letzthin bereits von mehreren Kunstkritikern angedeutet, in der 36 Seiten umfassenden Einleitung zu dem vorliegenden Bande aber eingehend und überzeugend begründet werden, ausschließlich an der Hand der Tafel- und Wandgemälde, die hier vollständig zur Abbildung gelangt sind, mit einer Menge von Einzelaufnahmen. — Obwohl nämlich Antonio Allegris (zu Correggio 1494 geboren, 1534 gestorben) Gemälde schon 7 Jahre nach seinem Tode zu Vasaris Kenntnis gelangten, 1550 von ihm mit vollster Anerkennung beschrieben wurden, so fehlt es doch an zuverlässigen Mitteilungen über seinen Lebensgang, namentlich über die Orte, an denen er sich aufgehalten hat. Wo er die Anregungen zu seinen mythologischen Darstellungen erhielt, wo er seine Landschaften kennen lernte, hüllt sich ins Dunkel. Desto heller strahlen seine Werke, die sich durch die Plastik der Figuren, durch den Liebreiz ihres Ausdrucks, durch die Wärme und Glut des Kolorits in unvergleichlicher Weise auszeichnen. Er kannte die Grenzen, die seinem Genie gezogen waren, aber innerhalb derselben hat er das Höchste erstrebt und erreicht. Wer seine wuchtigen, hier ganz besonders berücksichtigten Wandgemälde in Parma, wer namentlich seine weithin zerstreuten lieblichen Madonnen- und Kinderbilder betrachtet, wird dem Herausgeber gerne folgen auf den Pfaden feinsinniger Analyse und rückhaltloser Bewunderung.

Die Lieferungsausgabe dieser Klassiker ist seit dem letzten Referat in Nr. XIX Sp. 286 um 18 Hefte à 50 Pf., Lief. 53 bis 70) gewachsen, so daß jetzt in ihr auch Tizian und Dürer ihren Abschluß gefunden haben, zugleich die I. Serie des Werkes abschließend, die 5 Bände umfaßt. — Die gemäß vorstehender Besprechung weiter erschienenen 5 Bände sollen allmählich in den Einzelheften folgen, die manchem Leser für den Gebrauch handlicher erscheinen mögen. — Wenn für die folgenden Bände van Dyck, Jan Steen, Holbein, Donatello, Hals, Rethel, Botticelli verlockend angekündigt werden, dann möge auch der Wunsch Beachtung finden, daß die altflandrischen Meister nicht zu weit hinausgeschoben werden mögen; sie stehen jetzt, wie die Primitiven überhaupt, im Vordergrunde nicht nur des gelehrten Studiums, sondern auch der allgemeineren Beachtung. S.

Der Maler und Radierer Ferdinand von Lütgendorff, 1785—1858 Sein Leben und seine Werke von W. Leo Frhr. v. Lütgendorff. Keller in Frankfurt a. M. 1906. (Preis Mk. 8.)

Das Denkmal, das hier der Enkel dem Großvater setzt, hat dieser wohlverdient, denn er war ein tüchtiger Künstler, namentlich Porträtist, und ein vielseitiger Techniker, der Öl- und Miniaturgemälde, Radierungen und Lithographien ausführte. Sein kürzerer oder längerer Aufenthalt in Erlangen, Prag, Wien, Preßburg, München, Würzburg, Straßburg, Mülhausen usw. brachte dem vornehmen sympathischen Maler (der besonders in München und Wien seine Ausbildung erlangt hatte) mit manchen durch Geburt und Stellung hervorragenden Männern geistlichen und weltlichen Standes, namentlich in Österreich und Ungarn, in Verbindung. So groß war sein Ansehen als Bildnismaler, daß seine Proträts nach Hnnderten zählen, und so enorm war seine Produktivität auch auf anderen Gebieten, namentlich dem der religiösen Malerei, daß das am Schlusse beigegebene, nach den Zeitfolgen (1800—1858) der Entstehung geordnete Verzeichnis seiner sämtlichen Gemälde, Radierungen, Lithographien usw. 3028 Nummern umfaßt. – Daß bei den biographischen Angaben über diese Verbindungen auch zahlreiche Notizen unterlaufen, die einen zeitgeschichtlichen und kulturhistorischen Wert haben und für Sammler von Kunstblättern schätzenswert sind, möge nicht unerwähnt bleiben. — Die wenigen eingehefteten Abbildungen vermitteln von der Malweise des Meisters wenigstens eine annähernde Vorstelluug. D.

Michel Angelo. Ein Beitrag zu seinem Seelenleben von Oswald Roeder. — Curt Wigand Berlin-Leipzig 1907.

Unter diesem Titel verbirgt sich eine Verdächtigung des bekanntlich unverheiratet und gegen die Frauen sehr zurückhaltend gebliebenen Künstlerheros, als ob er perversen Neigungen gefrönt habe. Diese Verdächtigung, die nicht in einer rücksichtslosen Form vorgebracht wird, sucht der Verfasser abzuschwächen durch die von ihm als wissenschaftliches Ergebnis gepriesene Anschauung, daß solche Neigung nicht, wie bisher angenommen wurde, ein Laster sei, sondern nur die Äußerung einer abnormen Gehirnbildung. Zu ihrer Begründung wird das Leben des ernsten, einsamen, frommen Meisters, namentlich in seinen Beziehungen zur männlichen Jugend peinlich untersucht; aber wir möchten den Gerichtshof sehen, der auf solche Gründe hin ein anderes Urteil hätte, als das eines unbedingten Freispruches. — Die Anhänger der neuen psychiatrischen Theorie mögen den Bewunderern des erhabenen Künstlers die Vorliebe für ihren Heros durch solche befangenen Untersuchungen, wenn sie auch nicht übel gemeint sein sollten, nicht zu beeinträchtigen versuchen! D.

Paul Gerhardts Lieder und Gedichte. Herausgegeben von Wilhelm Nelle. Schloeßmann in Hamburg 1907. (Preis geb. Mk. 4.)

Als etwas verspätete Festgabe zum dreihundertsten Geburtstage Gerhardts erscheint diese Sammlung seiner 133 Lieder und Gedichte, die 395 Seiten umfaßt. Sie ist nach verschiedenen Gesichtspunkten in „Kirchenjahr, Sakramente, Glaube, Kreuz und Trost, Lob und Dank, das Leben des Hauses, Naturleben, Krieg und Frieden, die letzten Dinge", übersichtlich geordnet, jedes Gedicht mit dem Entstehungsjahr bezeichnet wie mit der Angabe der Melodie. — Neben dem Allbekannten begegnet hier manches Ungeläufige, neben den vorzüglichsten Leistungen manch schwaches Produkt, aber in der Zusammenstellung liegt ein besonderer Reiz, ein anerkennenswertes Verdienst. – Die aus 34 Seiten bestehende Einleitung: „Der Dichter und seine Dichtung" macht mit dem Lebenslauf bekannt, der trotz mancher Aufklärungen noch Dunkles bietet. Die „Saatzeit" (1607—1647) wird gebildet durch die Jugend (Gräfenhainichen und Grimma), durch die Studien (Wittenberg 1628—1642), und die Wartezeit (Berlin — 1647); die „Erntezeit" bezeichnet die Fülle dichterischer Kraft (— 1653), Amt und Haus (Mittenwalde — 1657), die Höhe des beruflichen Wirkens (Berlin — 1662), den Abschluß der dichterischen Tätigkeit (1667—1669), den stillen Lebensabend (Lübben — 1676). — Dem gemütvollen, sinnigen Dichter fehlte es nicht an Prüfungen, und ihren Widerhall meint man zuweilen aus seinen Gedichten zu vernehmen. C.

Textil-Sammlung J. Spengel, München-Warthof. Auktion in München in der Galerie Helbing. Dienstag den 4. bis Donnerstag den 6. Juni 1907.

Dieser Auktionskatalog in Folio mag hier besondere Erwähnung finden, weil er eine ungewöhnlich große und mannigfaltige Sammlung alter Gewebe und Stickereien an der Hand von zirka 150 vorzüglichen Abbildungen (im Text und auf 26 Tafeln) in wissenschaftlicher Beschreibung durch Konservator Dr. W. A. Schmidt vorführt. — Von 1—127 reichen die, fast sämtlich gemusterten, Samte des XV.—XVIII. Jahrh., von 128—585 Brokate, Damaste etc., die mit dem XII. Jahrh. (arabisch-sizilianische Manufaktur) einsetzen und bis an die Schwelle des XIX. Jahrh. die Entwickelung ziemlich lückenlos illustrieren, so daß nur die altorientalische Industrie unvertreten ist; 586—793 die Stickereien vom XV. bis ins XVIII. Jahrh.; 794—872 die Spitzen in Klöppel-, Näh-, Häckel-, Strick- und Filettechnik, sowie die Posamenterien vom XVI. bis ins XIX. Jahrh.; 873—890 orientalische Stoffe und Kleider; 891—935 Nachtrag aus den letzten Jahrhunderten. — Der Schwerpunkt dieser nur durch vieljährige Mühewaltung und tüchtige Sachkenntnis erreichten Kollektion liegt in den vornehmlich italienischen Erzeugnissen des XVI. und XVII. Jahrh.; als etwas auffällig mag nur erscheinen, daß die in den letzten Jahrzehnten so zahlreich ausgegrabenen ägyptischen Stoffe des IV. bis VIII. Jahrh. in die Sammlung gar nicht aufgenommen sind. — Da jede Nummer durchweg korrekt beschrieben ist (statt: Kappe eines Velum [595] zu setzen: eines Pluviale!), durchschnittlich jede sechste Nummer abgebildet, so bietet der Katalog eine bequeme Anleitung zum Studium der Textilien, deren Mustern zugleich viele dankbare Motive zu entnehmen sind. Schnütgen.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Juni 1907.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

—·—

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XX. JAHRG. —·— HEFT 4.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1907.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG

Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. ADOLF BERTRAM von HILDESHEIM.

Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG)
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Landgerichts-Präsident KARL REICHENSPERGER (KOBLENZ).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).



Schwebende Doppelfigur spätester Gotik.

St. Anna Selbdritt — Madonna

(Sammlung Schnütgen)

Abhandlungen.

Schwebende Doppelfigur spätester Gotik.

Mit 2 Abbildungen. (Tafel IV.)



Vor ungefähr zwei Jahrzehnten erhielt ich von einem westfälischen Bildhauer diese Doppelfigur, die bis in den Anfang des vorigen Jahrhunderts in der Kirche zu Halle sich befunden haben soll. Sie ist 173 *cm* hoch, zirka 50 *cm* breit und tief, aus einem Eichenstamm geschnitzt, dessen Wuchs die Gestaltung beeinflußt zu haben scheint. Gut erhalten hat sie durch die geschickte Hand von Anton Mormann in Wiedenbrück kleine Restaurationen erfahren, unter sorgsamster Berücksichtigung der nicht unerheblichen Überreste von Polychromie und ihrem Kreidegrund. — Von der Mondsichel zu Füßen an trennt sie auf den Seiten ein breiter, tiefer Schlitz, der die vollrunden, etwas vorgebeugten Köpfe vollständig scheidet. Diesem Schlitz entsprang der vielleicht aus abwechselnd geraden und flammigen vergoldeten Holzstrahlen bestehende Kranz, der mandorlenartig die beiden Hochreliefs trennte und umfing. — Solche Strahlenfiguren, an deren Konsole gern ganz kurze Armleuchter angebracht wurden, waren namentlich während der spätgotischen Periode für das Mittelschiff der Kirche ein besonders in Westfalen und am Niederrhein sehr beliebter Schmuck, sei es, daß sie in dieser einfachen Behandlung vom Triumphbogen herabhingen, zugleich in den Chor und in das Langhaus wirkend, sei es, daß sie (vielfach in kleinerer Form) mit einem eisernen Rosenreifen und geschnitzten Wolkenkranze umgeben, oder den Mittelpunkt eines mächtigen Marienleuchters bildend, das Mittelschiff zierten. Wer eine solche Figurengruppe (z. B. Vreden und Kalkar) in ihrer ursprünglichen Form an der ursprünglichen Stelle gesehen hat, wird an ihre imposante Wirkung die beste Erinnerung bewahren. In der Regel ist es auf der einen wie auf der anderen Seite das schwebende Bild der Gottesmutter, fast in genauer Wiederholung, wie an einem zweiten, etwas älteren Exemplar meiner Sammlung, das im folgenden Heft abgebildet werden soll.

Das hier in die Erscheinung tretende außergewöhnlich reiche Exemplar zeigt auf der Vorderseite die mit der Krone und Kette geschmückte hl. Jungfrau, die auf dem linken Arm das nackte, seine Ärmchen ausbreitende Kind trägt, während ihre kleine, edel geformte Hand zierlich auf ihre Brust gelegt ist. Das milde Angesicht mit seinen Schlitzaugen ist von dem üppigen Wellenhaar umrahmt; in den etwas schwulstig, aber äußerst geschickt drapierten Mantel ragt unten der weibliche Kopf der unter dem Fußtritt sich krümmenden Schlange hinein. — Die Rückseite zeigt, in den Umrissen mit der Vorderseite genau sich deckend, die Gestalt der hl. Mutter Anna, deren ernsteres Antlitz von der Haube eingefaßt ist, während der Schulterkragen über dem Kleide unter dem Mantel sich zeigt. Auf dem rechten Arme sitzt mit Krone und in reicher Gewandung die hl. Jungfrau mit ihrem tunikabekleideten göttlichen Kinde, das in so kecker wie lieblicher Geberde, das rechte Ärmchen um den Nacken der Mutter schlingt, während die linke Hand nach unten weist, wo in naiver Zärtlichkeit die Großmutter den bekleideten Fuß ihrer Tochter faßt. Auch hier läßt der wuchtig behandelte Faltenwurf an Mannigfaltigkeit und Grazie nichts zu wünschen übrig. — Die etwas flachere Behandlung der mit Wappenschildchen verzierten Konsole gegenüber der tieferen bei den auf die Wirkung nach unten berechneten Köpfen bringt auch in dieser Hinsicht die außerordentliche Geschicklichkeit des westfälischen Künstlers zur Geltung, der um 1520 dieses Doppelbild geschaffen haben wird. — Eine ganze verwandte, wohl um ein Jahrzehnt jüngere Doppelmadonna derselben Hand befindet, bezw. befand sich in der durch ihre ehemaligen Tafelgemälde berühmt gewordenen Klosterkirche zu Liesborn, (vergl. Ludorff, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Beckum, Tafel 41); Haltung, Ausdruck, Kostüm, Draperie, Ikonographie stimmen überein, sie hat den Vorzug, daß Strahlenkranz und Polychromie erhalten, den Nachteil, daß die beiden Reliefs auseinander geschnitten sind. Ob diese tüchtigen Skulpturen in Liesborn, (oder, was wahrscheinlicher, in Münster) entstanden sind, bedarf näherer Untersuchung. Schnütgen.

Rundschau vom Utrechter Domturm.

Mit 3 Abbildungen.



Noch ein paar Schritte links um die Rathausecke, hier fassen wir Posto und betrachten uns mal erst den alten Knaben. Das ist ein Bildchen! nicht wahr? Im Vordergrund die Häuser und Häuslein des alten Fischmarktes mit ihren Fischbänken und Schutzdächern; davor das Getriebe der Schellfisch und Kabliau bedürftigen Menschheit und dahinter, darüber der alte Koloß, hoch in die Luft ragend mit seinen mächtigen drei Etagen und seinem Dachkäppchen. Mögen Stürme und Jahrhunderte ihm allen Zierat abgezaust, sein Königsgewand mit einem Bettlermantel vertauscht haben, seine Kerngestalt konnten sie ihm nicht rauben, nicht seine Majestät, noch seine prächtigen Verhältnisse. Ob die Utrechter ihn auch lieb haben, ihren alten Domturm, das Wahrzeichen ihrer ruhm- und schicksalreichen Heimstätte, der greisen Bischofstadt, wie sie in Wort und Schrift so oft tituliert wird? Was erzählt er ihnen nicht aus alter und neuer Vergangenheit? Wunderbare Historien und Mären, vom Papst, der aus ihren Mauern hervorgegangen, von ihren Bischöfen und Prälaten, Helden und Bürgern. Aber er hat nicht allein seine Lapidarstimme zum Erzählen, er trägt in der breiten Brust auch eine eherne Singstimme, welche seinen Utrechtern die Zeit verkündet, sowohl in dumpfen und wuchtigen Schlägen, als in ernsten und munteren Vorspielen. Feierlich hebt er einen Choral an, wehmütig läßt er alte Volksweisen ertönen, ja in kecker galanter Laune stimmt er sogar Don Juans verführerisches Lied an: „Reich mir die Hand, mein Leben, komm auf mein Schloß mit mir"!

Wir schreiten vorbei an dem herrlichen „Seebanquett", welchen Titel die alten holländischen Dichter den Rund- und Plattfischen, den Krabben und Krebsen, den Muscheln und Austern verliehen, und nähern uns dem Riesen. Das Pförtchen an der Nordseite nimmt uns auf, und in Ermangelung eines zeitgemäßen Aufzugs beginnen wir die unzeitgemäß hohen und breiten Stufen hinanzukraxeln. Eine weite Halle in halber Geschoßhöhe bietet Anlaß zum ersten Verschnaufen und Umsichschauen. Dieser Raum, dem St. Michael geweiht, stand früher mit dem bischöflichen Palast in Verbindung und diente als Hofkapelle.

Vorbei ist die gute alte Zeit, da das nächsthöhere Gewölbe von der Türmerfamilie belebt wurde, welcher der mittlere Raum als Wohnstube und die Seiten- und Mauernischen als Schlafzellen dienten. Hier schloß ein Gitter den Treppenlauf ab, das sich nur nach Erlegung des vorgeschriebenen Obolus dem Höherstrebenden öffnete. Wenn aber auf unseren Glockenzug der brave Herr G... oder seine Frau oder Tochter auf der Schwelle ihres erhabenen Aufenthalts erschien, so versagten die schon steif gewordenen Knie plötzlich den Dienst, die keuchende Lunge und der ausgetrocknete Gaumen verlangten gebieterisch ihr Recht; die neugierigen Augen nämlich hatten ihnen die Kunde übermittelt, daß es dadrinnen an behaglicher Sitzgelegenheit nicht fehle, und daß auf der Theke eine Flaschenbatterie aufgestellt sei, die weit über den bloßen Familiendurst hinausreiche. Schon längst hat auf alle Höhen die Gastfreundschaft sich erstreckt; die Alpenpässe sind stolz auf ihre altberühmten Hospize; Hotels und Sanatorien schauen auf die Strato-cumulus und Nimbuswolken herab, das Straßburger Münster hat schon dem jungen Dichterheros nebst der geistigen auch leibliche Erquickung geboten und auch der Utrechter Domturm will seine Besucher nicht ungelabt entlassen. In der Mauerdicke ist noch ein Extrastübchen gewonnen, aus dessen Fenster man schon tief auf die südliche Stadt herabblickt. Da rastete sich's gut und sprach sich's gut mit dem Turmhüter, der so lange die Welt von oben betrachtet und zu berichten wußte, was er da unten bemerkte. Da wurde es namentlich an Sommersonntagen nicht leer, wenn die Hochflut der Besteiger sich herauf- und herabdrängte. Da saß manches Pärchen an dem Fensterlein und spähte hinab auf die Dächer und suchte sein Zukunftsdächlein herauszufinden, und schaute sehnsuchtsvoll und hoffnungsfroh hinaus ins weite Land und ins weite Leben. Da hat auch Caspar August Savels sein Haupt- und Standquartier aufgeschlagen, als er es unternahm, die Meisterwerke Gerard de Wouws für sein leider ungeschrieben gebliebenes großes Glockenwerk zu erobern. Mit einem seltsamen

Ungetüm, einem selbsterfundenen Riesenstorchschnabel zog er hieher und dann hinauf in die Glockenstube um das schwer zu erhaltende für den Wohlklang so wichtige, äußere und innere Profil der Glockenwände aufs Papier zu übertragen: mit mächtigen Wachsklumpen in Staniol gehüllt formte er die prachtvollen Inschriften und Ornamente, die Kronen und Ringe ab, und endlich sogar die großen schönen. Figuren der Salvator-, Marien- und Martinsglocke. Diese Zeitschrift hat einige Resultate seiner Arbeiten veröffentlicht. Nicht lange hat das siebenfache unvergleichliche Geläute die Utrechter Atmosphäre und das Utrechter Gemüt in Schwingung versetzt — gar zu bald ist es verstummt. Nur noch bei Haupt- und Staatsereignissen geben die armen Glocken die regelwidrigsten Tonfolgen von sich; eine Kompagnie braver aber in der Läutekunst nicht gedrillter Vaterlandsverteidiger wird an fürstlichen Geburtstagen an die Stränge kommandiert und reißt daran, was das Zeug halten will. Während de Wouws Kirchengeläute zur Disposition gestellt ist, blieb das mehr weltliche Meisterwerk Hemonys das schon erwähnte Glockenspiel bis auf den heutigen Tag in voller Tätigkeit. Im dritten Turmgeschoß, dem Oktogon, welches durchbrochen, leicht und luftig und doch imposant das stolze Werk bekrönt, sind die hundert Glocken und Glöcklein mit ihrem Bewegungsapparat untergebracht. Hat das liebe Publikum diese Höhe erreicht, so ergötzt es sich vor allem an der großartigen Walze mit ihren tausend Löchern und Stiften, und harrt gespannt der viertel, halben oder ganzen Stunde, vor welcher eine, kürzere oder längere Drehung eintreten muß, das Vorspiel vor dem Stundenschlag veranlassend.

Der Domturm sammt Zubehör ist städtisches Eigentum; so hat denn das Stadtregiment ihm vier enorme Zifferblätter auf die Weste gehängt, von welchen die ganze Stadt und, vermittels Fernrohr, sogar die ganze Provinz die richtige Zeit ablesen kann. Nun steht dem unermüdlichen, schwindelfreien und gewandten Besteiger noch die enge Wendeltreppe bevor, um das oberste Geschoß zu „nehmen". Zuweilen muß er unter pulsdicke Eisen, Verankerungen späterer Zeit, sich durchwinden, aber endlich darf er hinaustreten auf den höchsten Umgang und die Früchte seiner Anstrengung genießen. Er befindet sich in gleicher Höhe wie der blinde Gloster und Edgar auf der Shakespeareklippe in Dover:

„Kommt Herr, hier ist der Ort; steht still! —
Wie graunvoll
Und schwindelnd ist der Blick in diese Tiefe!
Die Kräh'n und Dohlen in der mittlern Luft
Sehn kaum wie Käfer aus. — Halbwegs hinab
Hängt einer, Fenchel sammelnd, grausig Werk!
Mich dünkt, er scheint nicht größer als sein Kopf.
Die Fischer, die dort an dem Ufer gehn,
Sind Mäusen gleich, und jenes mächt'ge Schiff
Schrumpft ein zu seinem Boot, sein Boot zum
Nachen,
Bemerkbar kaum. — Der Meereswoge Brandung,
Die murmelnd auf zahllosen Kieseln tobt,
Ist kaum vernehmbar. — Ich will nicht mehr hinsehn,
Daß nicht mein Hirn sich dreht, mein wirrer Blick
Köpflings hinab mich stürzt". (König Lear.)

Der Fremdling, der an der Ostseite in die grauenvolle Tiefe zu seinen Füßen hinabblickt, bemerkt zu seinem Erstaunen, daß wo das Schiff des hohen Domes sich erheben sollte, ein freier Platz sich ausbreitet zur Disposition von Fußgängern, Droschken und Straßenbahnen, das sogenannte „Domplein", welches den Turm von den mächtigen Resten der Kathedrale trennt. Ein Orkan riß am 1. August 1674 das Langschiff, welchem Gewölbe und Strebebogen noch fehlten, zum großen Teil ein; seine wunderbare Ruine hat Saftleven verewigt auf großartigen Blättern, die noch im Rathaus aufbewahrt werden. Kreuzschiff und Chor waren erhalten geblieben. Nun berieten und erhitzten sich die Autoritäten teils für den Wiederaufbau, teils für gänzlichen Abbruch. Die Entscheidung fiel für den letzteren und wie frühere Jahrhunderte in langsamen Tempo das Werk zustande gebracht, so räumten die späteren seine Reste allmählich weg, bis im Jahre 1826 ihr Ideal erreicht war, das von den letzten Trümmern befreite „Domplein". Chor und Kreuzschiff wurden bei sothaner Geistesrichtung natürlich ihrem Schicksal überlassen, und die Zeit hat mit ihrem bekannten Zahn weidlich daran genagt, bis eine erste Restauration, leider keine ganz einwandfreie, dem weiteren Verfall Einhalt tat und endlich in neuester Zeit von befugter Hand das prachtvolle Chor in alter Herrlichkeit hergestellt wurde. (Abb. 1.) Wenn die bebauten Quadratmeter des Turmes, der Kreuzanlage und des Chores mit den unbebauten des Domplatzes zusammengezählt werden, so ergibt sich eine Grundfläche, welche derjenigen des Kölner Domes nicht viel nachsteht. Aber nicht allein an Größe und Höhe, auch in

den edelen Formen und Verhältnissen erweist sich der Utrechter Dom als jüngerer Bruder des Kölners und als Angehöriger der fränkischen Kathedralenfamilie. In allen Teilen vollendet würde er als das bei weiten großartigste Kirchenmonument der Niederlande dastehen. Selbst der jetztige Bruchteil wäre als katholische Kathedrale noch vollständig ausreichend — für eine Einzelpfarre erwies er sich übergroß — und so hat sich die reformierte Gemeinde sozusagen in die große Kirche eine kleinere hineingebaut, um sich nicht in den weiten Räumen zu verlieren und sich um ihre Kanzel häuslich-gemütlich scharen zu können.

Über das Chor hinaus, also östlich vom Dom, dem Zentralpunkt der Stadt, erhebt sich die uralte romanische St. Peterskirche, nördlich St. Johann mit romanischem Schiff und gotischem Chor; im Westen ragte, etwas später angelegt, die Marienkirche, die St. Paulusabtei breitete sich im Süden aus. Vier Kirchen umgaben nach den vier Windrichtungen den Dom; nicht allein den einzelnen Gotteshäusern, dem ganzen Stadtplan lag das Kreuz zugrunde. Die Idee dieser Anlage stammte von Bischof Meinwerk dem Paderborner; Hermann von Münster nahm sie mit Begeisterung auf und St. Bernulphus brachte sie in Utrecht zur Ausführung. War doch Utrecht von Anfang an eine geistliche Stiftung, die Bischofstadt, welcher sich erst nach und nach die bürgerlichen Quartiere anschmiegten. Die Reformation verschaffte zwar dem bürgerlichen Element die Überhand, aber auch die Bürger hingen an der alten Bezeichnung ihres Wohnsitzes und fühlten sich noch stets als ehrwürdige Bewohner der ehrwürdigen „grijzen Bisschopstad". Das alte Stadtkreuz existiert nicht mehr in seiner ursprünglichen Form, die Paulusabtei und die Marienkirche sind verschwunden; dafür aber entstand im Süden die Sint-Catharijnekerk, eine Karmeliterkirche aus dem XV. Jahrhundert, die jetzige katholische Kathedrale, und westlich erblicken wir die Bunrtkerk, die Dompfarre in ähnlicher Lage wie St. Andreas in Köln, so daß aus der Vogel- oder Turmperspektive noch immer die Kreuzanlage zu erkennen ist.

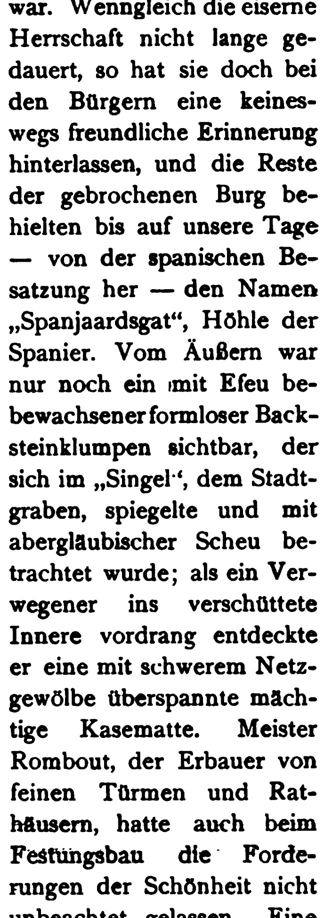
Abbildung 1.

Nordwestlich über die Bunrtkerk hinaus entdecken wir einen großen Platz voller Leben und Bewegung; es ist gerade Samstag, Markttag, Viehmarkt. Die verkäuflichen Milch- und Fleischlieferanten aus der ganzen viehreichen Provinz umstehen in mehrfachen Reihen den weiten Raum; in der Mitte ist das traditionelle Gefährt zusammengeschoben, zwei- und vierräderig, daran findet der Liebhaber noch überlieferte gotische und Renaissanceschnitzereien, flott und sauber ausgeführt in echtem „Wagenschot" (gespaltenes Eichenholz) vergoldet und mit lebhaften Farben bemalt. Ein Gewimmel von Käufern und Verkäufern wogt hin und her, strömt aus den Wirtshäusern und nach geschlossenem Handel wieder herein: denn zu Kauf gehört Weinkauf.



Abbildung 2.

Vreeburg-abgekürzt von Vredenburch = Friedensburg heißt der Ort. Von einigem Krakehl abgesehen, ist der Friede vorhanden, die Burg aber ist ganz verschwunden. Die früheren Utrechter waren nicht so friedlich gesinnt wie die heutigen. Die bürgerliche Stadt drohte der geistlichen über den Kopf zu wachsen, namentlich die Gilden machten den Bischöfen das Leben äußerst ungemütlich. Täglich bedrängt wichen sie zuletzt aus der Stadt und suchten ein ruhigeres Dasein in ihrer festen Burg, drei Stunden von Utrecht am Rhein gelegen: Wijk by Dunrstede (Wijken=Ausweichen). Ein höchst interessanter, gut erhaltener Turm und bedeutende Mauerreste sind noch übrig von diesem festen Zufluchtsort. Die Tochter des in den gewölbten Turmetagen hausenden Kustos trägt beim Herumführen die ganze Zeit- und Landesgeschichte mit Begeisterung vor. Liebhaber der Landschaftsmalerei werden sich des stolzen Baues vielleicht erinnern: auf Jakob Ruisdaals berühmten Gemälden — die Mühle — ist er rechts im Mittelgrunde abgebildet. Als der Zustand gar zu unhaltbar wurde, bewogen die Unterhändler Karls V. den Bischof Heinrich von Bayern, auf die weltliche Macht zu verzichten, und kaum war die Sache perfekt, so ließ der neue Herr seinen Leibarchitekten, den berühmten Meister Rombout Keldermans aus Mecheln kommen, um dem unruhigen Utrechter eine gewaltige Zwingburg auf die Nase zu setzen, welche den Namen Fredenborch erhielt und über deren Eingang eine eiserne Zuchtrute abgebildet war. Wenngleich die eiserne Herrschaft nicht lange gedauert, so hat sie doch bei den Bürgern eine keineswegs freundliche Erinnerung hinterlassen, und die Reste der gebrochenen Burg behielten bis auf unsere Tage — von der spanischen Besatzung her — den Namen „Spanjaardsgat", Höhle der Spanier. Vom Äußern war nur noch ein mit Efeu bebewachsener formloser Backsteinklumpen sichtbar, der sich im „Singel", dem Stadtgraben, spiegelte und mit abergläubischer Scheu betrachtet wurde; als ein Verwegener ins verschüttete Innere vordrang entdeckte er eine mit schwerem Netzgewölbe überspannte mächtige Kasematte. Meister Rombout, der Erbauer von feinen Türmen und Rathäusern, hatte auch beim Festungsbau die Forderungen der Schönheit nicht unbeachtet gelassen. Eine Zeitlang wurde nun dieses geheimnisvolle Lokal als Bierhalle benutzt und mit Recht durfte hier unser Freund Bassist sein Lied anstimmen: „Im tiefen Keller sitzen wir"; bald aber fiel dieser wert- und kunstvolle Rest dem stadtväterlichen Alignementsbedürfnis zum Opfer.



Dagegen hat sich ein freundlich-friedliches Monument fast intakt in unsere Zeit hinübergerettet — das südlich vom Domchor gelegene Papsthaus — „Paushuise". Der arme Mr. Adriaen Floriszoon, wie hat er sich gefreut über seinen Kauf, ein großes Grundstück im

Mittelpunkt der Stadt. Die alten Gebäude darauf sollten benutzt, aber erweitert werden, zunächst war ein Saalbau geplant, zu dessen Vertäfelung seine Freunde und Kapitelkollegen das nötige Eichenholz anschafften. Er selber, kurz nach Ankauf ins Kardinalkollegium aufgenommen, weilte nämlich fern von Utrecht, aber mit seinen Freunden korrespondierte er eifrig über die neuen Einrichtungen. Sein Herz war voll davon: Gott selbst habe ihm diese Besitzung ausgesucht, da wolle er seine alten Tage zubringen, auch als Kardinal werde er in seiner trauten Utrechter Behausung residieren. Er blieb nicht beim Saalbau, nach Vorschlägen seiner Bauleiter wurde ein ganz neues Haus dem alten vorgebaut, mit der Front an der Gracht, die Balken dazu wurden auf dem Deventer Markt erworben. Und dieses neue stattliche Haus, in echt niederländischer Art aufgeführt mit zierlichem Zackengiebel, ist noch immer eine Zierde der Stadt, und bei alt und jung unter dem Namen „Paushuise" bekannt. Der Erbauer hat es niemals angeschaut; wenn er auch im Scherz gesagt hatte: selbst wenn er Papst würde, sein liebes Utrecht würd er nicht verlassen — als wirklich die Wahl auf ihn fiel, war es vorbei mit dem süßen Lieblingswunsch: „Otium cum dignitate" in der lieben Heimat. Die Sorgen und Wirren der Zeit, denen er, der „fromme, sittenreine Gelehrte" doch nicht gewachsen war, rafften ihn noch innerhalb seines zweiten Papstjahres dahin. Mannigfache Bewohner hat das Haus beherbergt, auch solche von zweifelhafter oder unzweifelhafter Beschaffenheit, namentlich ein adeliges Geschlecht, dessen männliche und weibliche Glieder, ohne jegliche Gelehrsamkeit, Frömmigkeit und Sittenreinheit, als Übermenschen oder Untermenschen das Möglichste geleistet haben. Jetzt ist es der Sitz des Gouverneurs der Provinz Utrecht, ein großer Flügel rechts daran gebaut, dient als Regierungsgebäude. Der Utrechter aber, auch der nicht päpstlich gesinnte, fühlt noch immer ein historisches Selbstbewußtsein bei dem Gedanken, daß seine Stadt der Kirche einen Papst geschenkt und die Erinnerung an diesen Papst wird täglich erneut und lebendig erhalten durch dessen eigenste, liebste Schöpfung: Paushuise.

Noch manches andere interessante Haus ließe sich herausfinden; von den uralten Patrizierburgen blieb nur eine erhalten, finster, hoch, mit Türmchen und Zinnen, den wenig friedlichen Charakter ihrer Bewohner bezeugend: „het huis Oudaen". Aber unser Interesse wird noch mehr in Anspruch genommen durch die endlose Reihe der nebeneinander liegenden großen, kleinen und allerkleinsten Satteldächer, Zeugnis ablegend von der mehr als tausendjährigen Bau- und Wohnart der nordischen Völker. Mit der Schmalseite der Straße zugekehrt, mit Giebel oder abgewalmt, hoch oder niedrig, überall bekundet sich das Einfamilienhaus.

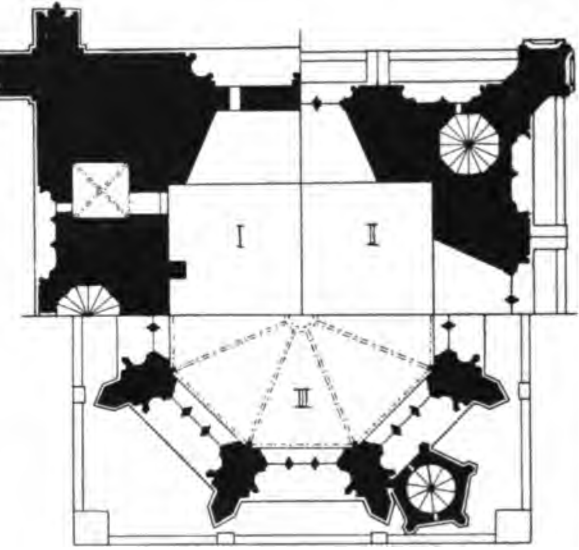


Abbildung 3.

Aber die Gründer, Beherrscher und Bewohner moderner Großstädte, sie rufen im Chor: Fort mit dem alten Krempel, wir brauchen keine Tradition — die Mietskaserne ist unser Ideal, alles soll breit sein und großartig, klotzig und protzig. Im schönsten Seelenverein wirken die neuen Bau-, Feuer- und gesundheitlichen Theorien der alten Praxis entgegen und erschweren die Ansiedelung des Einzelbürgers. Da wird zunächst eine Minimalhausbreite von 7 *m* festgesetzt; für die Balkenlage darf nicht die kürzeste Dimension zwischen den Seitenmauern gewählt werden: ein Feuerexperte hat herausgebracht, daß bei Brand im Nachbarhaus unsere Balkenköpfe alsdann verhohlen könnten, wir müssen, wohl oder übel, die längste Dimension überspannen und

dabei über Tür- und Lichtöffnungen unsere Stützpunkte suchen oder mit einigen Extrakosten schaffen. Mit den Dächern gehts ebenso. Ist unser Haus 7 *m* breit und 12 bis 14 tief, so dürfen wir nach alter Weise nicht die 7 *m* als Dachbasis annehmen, sondern müssen uns ein Dachungetüm leisten das 12 bis 14 *m* die Beine auseinanderspreizt, eingespannt in der Straßenrichtung zwischen den unseligen Brandgiebeln. Für Treppenbreite und -Steigung sind Maße vorgeschrieben, die weit über das privathäusliche Bedürfnis hinausgehen; auch für untergeordnete Räume wird mehr als auskömmliche Höhe verlangt. Alle diese Anordnungen mögen für Etagenhäuser berechtigt sein, auf das Familienhaus ist eben keine Rücksicht genommen. So steht denn für den reichen Mann die kostbare Villa bereit; dem weniger bemittelten Familienhaupt bleibt nichts übrig, als mit den lieben Seinigen in Mietskaserne oder Zinspalast sich einzuschachteln.

„Etagenweis' gelagert wie Geschiebe
Charakterloser Menschenmassenbrei —
In jedem Hof gewerbliche Betriebe,
Doch straßenwärts die Scheinpalasterei —
Erdrosselt das Familienhaus, das liebe
Vom Bodenhandel und der Baukanzlei —
Die Neustadt stolz dem Fremdling vorgewiesen.
Und hoch als Frucht der Hochkultur gepriesen!"

Zu spät, zu spät, zu spät! O hätten doch einsichtige und vorsorgliche Regierungen und Parlamente bei Zeiten heilsame Eingebungen gehabt! Wie allgemein ist die Expropriation angewandt worden für alles, was da fleucht und kreucht, für Chausseen, Kanäle, Eisenbahnen. Sie soll ja nur angewandt werden, im allgemeinen Interesse und bei voller Entschädigung. Aber liegt denn bloß die Möglichkeit schnellster, sicherster und bequemster Bewegung im allgemeinen Interesse? Was geschah für den Sesshaften, den Ruhigen, der friedlich „post fornacem" sitzen und „bonam pacem" haben möchte? Wäre den Städten ein Vorkaufsrecht verliehen worden, das Recht vom umliegenden Gelände soviel sie zur Erweiterung ihres Weichbildes brauchten, für einen festgesetzten Preis zu erwerben, zum zehnfachen Preis des landwirtschaftlichen Nutzwertes, so wäre der Ureigentümer noch immer ein reicher Mann geworden, bloß die Spekulation wäre eingedämmt und dem baulustigen städtischen Hausvater ein preiswürdiges Grundstück erreichbar gemesen. Nehmen wir den ackerbaulichen Hektarwert zu fünftausend Mark an; die Stadt zahlt das zehnfache, baut Straßen und Kanäle und ist verpflichtet, für das Zwanzigfache ihren Bürgern eine Parzelle zu überlassen. Du möchtest, lieber Leser, Dich ansiedeln, Deiner Familie ein Heim bereiten nach ihrem Geschmack und ihren Bedürfnissen. Du wünschest Dir ein Haus etwa von 7 *m* Breite und 14 *m* Tiefe, ein Gärtchen von gleichen Dimensionen, so zahlst Du für Dein Grundstück zweitausend Märkelchen. Wir nehmen an, der lieben Baukunst sei die Zwangsjacke einigermaßen gelockert so kannst Du Dir für etwa 150 Mk. pro Quadratmeter 7 große und 3 kleinere Räume schaffen — so unmäßig „herrschaftlich" brauchen sie ja nicht ausgestattet zu werden — und für 18 000 Mk. könntest Du singen: „My house is my castle". Für Leute mit weniger Geld im Beutel ließe sich bei etwas kleineren Dimensionen für den halben Preis noch ein siebenräumiges Häuslein herstellen. „Es wär ein Ziel, aufs innigste zu wünschen!" sagt Hamlet. Wo viele Menschen auf engem Raum zusammenwohnen, wird es immer Reibereien geben — aber es ist doch ein Unterschied, ob man bloß Nachbarn rechts und links hat, oder dergleichen auch über dem Kopfwehhaupt und unter den Filzsohlen. Eigener Eingang, eigene Treppe, eigene Waschgelegenheit und Bleiche — was meint ihr dazu, verehrteste Hausfrauen? Und dann keine Mansardenreihe, wohin die Dienstmägdelein aller Etagen zwischen zehn und elf hinaufsteigen und eine Ratsversammlung veranstalten, ob sie sich hübsch ins Bett legen oder noch einen gemeinschaftlichen Nachtbummel in die Wege leiten sollen.

Wie gibt es noch immer so nette oft winzige Häuschen in den alten Städten! Der nicht ganz moderne Mensch flüchtet hin und wieder aus seinem Etagenviertel zu ihren Überbleibseln, um sein Auge an einer richtigen Straßensilhouette oder orginellen Baugruppe zu erquicken und herzustellen. (Abb. 2).*)

Da liegen sie unter uns, Kirchen, Verwaltungsgebäude und Menschenbehausungen im grünen Gürtel von Ulmen und Wiesen. Aber ist Utrecht — Ultrajectum — nicht ursprünglich eine römische Gründung, ein Fort zur Sicherung

*) Abbildung 2 stellt ein einfaches Utrechter Giebelhäuschen dar: vielleicht findet sich später Gelegenheit mehr derartige Überbleibsel aus dem XVI. und XVII. Jahrh. der Lesern vorzuführen.

des Rheinübergangs? Wo ist er denn hingekommen der alte Rhein, an dessen Ufern die Legionen ihr Ultrajectum, ihr Lugdunum Batavorum (Leiden) angelegt und der bei Katwijk in die Nordsee sich ergoß? Noch läßt sein altes Bett sich nachweisen — Vetus Vallis — welches später angefüllt wurde und ein Stadtviertel aufnahm. Nur noch eine schmale Rinne, der krumme Rhein fließt teilweise durch, teilweise um die Stadt. Der Rhein, der alte römische ist versandet; um den wenigen Wassern, die noch träge die alte Bahn verfolgen, einen Abfluß durch die Düne zu sichern, hat Ludwig Bonaparte in Katwijk die bekannten Schleusen erbaut. Utrecht, um nicht von der Schiffahrt ausgeschlossen zu sein, mußte seine keulsche (kölnische) Vaart anlegen, ein zwei Stunden langer Kanal, der bei Vreeswijk in den „Lek" mündet. Wie oft wird den bösen „Mijnheers" der Vorwurf gemacht, daß sie auf ihrem Gebiet dem „deutschen Rhein" seinen ehrlichen Namen nicht gönnen. Der alte Vater Rhein, der doch übrigens von Geburt ein Schweizer Bua, der Alpensohn kat exochen ist, stirbt sozusagen, sobald er die niederländische Grenze überschritten, indem er sich in viele Arme spaltet; diesen seinen Söhnen und Töchtern, die der Zuider- und Nordsee zustreben, hinterläßt er sein reiches Wasservermögen. Sein bevorzugter, als solcher auch von den Römern anerkannter Erbe, der auch seinen Namen trägt, hat leider seinen Rang und sein Ansehen durch die Ungunst der Verhältnisse eingebüßt, und wenn die Mijnheers ihm nicht auch den Namen aberkannten, so sind sie eben der alten Überlieferung getreu geblieben; vielleicht würde auch der Schiffahrt eine Namensänderung der vielverzweigten Wasserwege hinderlich werden. Im Bunde mit der Maas und der Schelde haben im Lauf der Jahrhunderte die vielen Rheinarme die wüsten Sandbänke mit ihrem Schlamm, der fetten Kleierde, bedeckt und eines der fruchtbarsten Länder Europas geschaffen. Als Napoleon die Rheinlande verschluckt hatte, annektierte er kurz darauf auch Holland und Belgien mit der geistreichen Begründung, das ganze Land sei doch absolut nichts anderes als der Niederschlag französischer Ströme.

Eine Rundschau vom Domturm haben wir versprochen — wie weit aber soll sich diese erstrecken?

„Das Auge sucht der Ferne bläulich Weben."

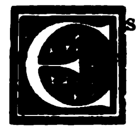
Am meisten lockt das Publikum die Fernschau, wie die mitgebrachten Operngläser bezeugen, die auf jedem erhabenen Punkt aufgestellten Fernrohre, die Kupferplatten, worauf die Richtung der nahen und fernsten Orte eingraviert ist. Im Westen soll bei klarem Wetter sogar der Turm der Amsterdammer Westerkirche, der lange Jan, zu erkennen sein. — Uns geziemt aber an dieser Stelle zunächst auf Utrechter Gebiet die Geschwister unseres Domturms aufzusuchen, die nicht allein der Form, sondern auch dem Ursprung nach ihm so nahe stehen. Da entdecken wir im Osten und Süden die Riesen von Amersfoort und Rhenen, ebenfalls mit viereckigem Unterbau und dito erstem Geschoß, worüber sich die achteckige Laterne erhebt, mit kleinem Helm oder geschweiften Mützchen. Das reiche Utrechter Domkapitel hatte diese drei Türme als Wahr- und Grenzzeichen seiner Macht und seiner Gebietsausdehnung in so wuchtigen Massen hingestellt. Der Amersfoorter steht da, Cavalier seul, ganz ohne Kirche, diese wird gleich der von Rhenen, wenn auch nicht unbedeutend, doch dem Prachtbau des Turmes nicht ebenbürtig gewesen sein. Die Einrichtung dieser Turmart zeigt der dreifache Grundriß des Amersfoorter (Abb. 3); das Treppentürmchen des oberen Achtecks schließt sich diesem auf gar reizende Weise an. Das Volk erzählt sich, es stelle das Jesukindlein auf dem Arm seiner Mutter dar. In Kunstgeschichten und Lehrbüchern wird der durchbrochene Helm als letzte Konsequenz, als höchstes Wort der gotischen Bauweise angepriesen, das durchbrochene, durchsichtige Achteck aber scheint mir sehr konkurrenzfähig zu sein.

Oud Utrechtsche Vertellingen (Erzählungen) so heißt ein interessantes Büchlein, vom ausgezeichneten Utrechter Stadtarchivar Mr. S. Muller Fz. herausgegeben. Wenn auch dieser Artikel nicht durch dasselbe veranlaßt wurde, so soll es doch dankbar erwähnt sein, weil manches Chronologische und Historische ihm entnommen ist. Wir empfehlen es denjenigen aufs beste, die der holländischen Sprache mächtig, mehr von der alten Bischofsstadt erfahren möchten, als unsere flüchtige Rundschau zu bieten imstande war.

Düsseldorf. Alfred Tepe.

Erwägungen bei Betrachtung der „Deutsch-nationalen Kunstausstellung zu Düsseldorf".

Ein Beitrag zur staatlichen „Haushaltungskunst".



s gibt eine Haushaltungskunst im sozialen Leben, die den Ausgleich zwischen Einnahmen und Ausgaben zu finden lehrt, die uns das Soll und Haben, das Müssen und das Können ins richtige Verhältnis setzen läßt. Diese Haushaltungskunst, die im engeren Kreise der Familie, je nach Rang und Lage, eine sehr unterschiedliche sein kann, beherrscht nicht minder das staatliche Leben, wo sie, neben der Verwaltung von Hab und Gut, das geistige Besitztum der Nation regelt und das Müssen und Dürfen — im Gemeininteresse — auch auf dem Gebiet der Künste bestimmt.

Ein guter Hausvater sieht nach dem Erbe seiner Väter, „denn Reichtum bleibt dir nicht immer: aber die Krone wird verliehen von Geschlecht zu Geschlecht", heißt es in den Sprüchen Salomonis (27, 24).

Unter allem, was Gott in seiner Güte dem Menschen zum Eigentume gegeben, und dem im Entwicklungsgange des staatlichen Lebens eine der erhabensten Rollen zugeteilt worden ist, zählen wir die Künste — die darstellenden und bildenden Künste, die unser Dasein zu verschönern und die Mühseligkeiten des Erdenlebens zu lindern bestimmt sind. Welchen Einfluß übt nicht schon auf das kaum lallende Kind, wenn es, seine unschuldigen Händchen in der frommen Mutter Hände gefaltet, beseligt dem Wohllaut der rhythmischen Weisen folgt, das gereimte Gebet! — Welchen Grad der Begeisterung erregt nicht in unzähligen Fällen das religiöse oder vaterländische Lied, das den ermatteten Pilger aufrichtet und den schier zum Tode erschöpften Krieger zu neuen, siegsichernden Taten anfeuert!

Wer vermöchte aber erst den Einfluß der bildenden Kunst zu schildern, geschweige zu begrenzen! Wie groß ist nicht schon die Macht des gesprochenen Wortes! Um wieviel mehr, um wieviel nachhaltiger aber wirkt das Bild, welches sich gleichsam, wie das Siegel dem Wachse, so der Seele des Beschauers dauernd einprägt! — Das wußte man zu jeder Zeit, und darum hing man auch schon gleich in die Vorhalle des Tempels des Kronos jenes durch den Sokratiker Cebes so berühmt gewordene Bild: „Der Weg zum wahren Glück", damit allen dem Heiligtum Nahenden sofort gewiß werde, daß nur der Besitz der Tugend und Rechtschaffenheit zur Glückseligkeit gelangen lassen. In demselben Sinne schrieb der hl. Patriarch Germanus im Jahre 726 an Leo den Isaurier, den Bilderstürmer: „..... wir werden durch die Bilder an die Wahrheiten der heiligen Religion und an den frommen Lebenswandel der Heiligen erinnert, so auf eine einfache Weise belehrt und zum Tugendeifer angetrieben." Den Theophilus Presbyter hören wir in der Vorrede zum dritten Buche seiner berühmten »Schedula diversarum artium« reden: „Wenn die gläubige Seele zufällig das mittels der Zeichnung dargestellte Bild des Leidens unseres Herrn gewahr wird, ergreift es sie. Wenn sie betrachtet, welche Martern die Heiligen an ihren Leibern erduldet, welche Belohnungen des ewigen Lebens sie empfangen, erwählt sie die Bahn eines besseren Lebens. Wenn sie erblickt, wieviel Himmelsfreuden, wieviel Qualen des höllischen Feuers es gibt, ermutigt sie das Vertrauen auf ihre guten Taten und schlägt bei Betrachtung ihrer Sünden sie Furcht darnieder". — In einer Reihe von Denkwürdigkeiten, Gedanken (Pensées) und Maximen über die Ziele der Dichter und bildenden Künstler spricht auch Herder unvergängliche Worte, die den Bildnern immerfort zur Mahnung und Warnung dienen werden. — „Wozu, o Dichter, und du, bildender Künstler, wozu trägst du den magischen Stab und die Krone," ruft er, „wozu anders, als daß du uns in eine andere Welt zaubern und magisch erfreuen und belehren sollst! Alltägliche Dinge sehen und hören wir täglich; mit trivialen Geschichten, mit Fratzengestalten, wirst du uns wie ein Alp erdrücken und töten. Doch über das grobe Gewirr des wachenden Lebens erhebt uns dein Traum; er zeichnet feiner; schone und ehre dein eigen Gebilde, damit der wunderbare, reizleihende, zauberische Traum nicht verfliege, sondern zart und zarter wie ein Koischer Flor webe und um so anmutreicher überwebe. — Keine leeren Beschreibungen der Natur,

noch Schäfertändeleien, die nirgend existieren, wollen wir, sie mögen verschwinden wie abgekommene Galanterien; der ganze Kram einer uns fremden Bilderwelt, von dem unsere Phantasie so wenig als unsere Empfindung weiß, verschwinde. Dagegen trete unsere Welt nach jedes Weise und Sitte in den schönen Glanz einer neuen Schöpfung; Geist und Herz, Liebe, Großmut, Fleiß, Tapferkeit, Sanftmut mögen sich ein Arkadien in ihrer Welt schaffen und in ihrem Stande es ordnend, genießend gebrauchen lehren. — Doch wehe aber denen, die durch unselige Künste unser Unglück nur vergrößern, anstatt durch den Zauberspiegel der Ahnung unsere Hoffnung auf eine beglückende Zukunft zu beleben! Unglückliche, wenn ihr durch Irrtum und Unwissenheit die Menschheit auf dunkele Abwege zu Unmäßigkeit und Schwelgerei, zu Unersättlichkeit und Schmeichelei führt, wo statt des Siegeskranzes, der der Beharrlichkeit und Selbstbeherrschung, der Tapferkeit und Erkenntnis verheißen ist, Pein und Trauer, Schmerz und Verzweiflung der Getäuschten harren."

Hierhin führt jene Afterkunst, die das Sittengesetz nicht kennt und es vernachlässigt, das zu beobachten aber die Alten — und alle, die ihnen gefolgt — zu empfehlen nicht müde wurden. Vornehmlich verletzen diesen Anstand alle, die mit wollüstigen Gemälden das Herz der Zuschauer frevelhaft zu schändlichen Begierden verleiten. Aelius Donatus (350 n. Chr.) sagt bei dem Zitate einer Stelle (Eunuch. Act. III. sc. 5): „Terenz hat jetzt philosophisch bewiesen, welches Verderben die Erdichtungen der Poeten Menschen und Städten bringen, indem sie den zukünftigen Sündern Beispiele von Lastern darstellen." — Dies spricht auch warnend Jean Paul in dem Worte aus: „Vom Dichten kommt man leicht aufs Lieben, und indem man ideale Charaktere kritisiert, produziert man leicht den eigenen, und ein gedruckter Roman wird das Getriebe und Leitzeug eines lebendigen".

Sollen wir nun wohl noch lange fragen müssen, was da zu tun bleibt? Ich denke, die Frage ist mit dem flüchtigsten Rückblicke in die Geschichte schnell beantwortet. Wir leben — Gott sei's gedankt — in einer christlichen Ära, unter einem christlichen Herrscherhause, und wenn uns schon Xenophon in seiner Cyropädie (Bd. I, 2) sagt: „Die persischen Gesetze sorgen im voraus dafür, den Bürgern die Möglichkeit, nach Schlechtem und Schändlichem zu trachten, abzuschneiden . . . . . ", dann ist es unschwer zu wissen, was die von Gott gesetzte Obrigkeit dem einzelnen wie der Gesamtheit schuldet! Ist sie es ja doch, die da berufen ist, die Pflichten gegen Gott und die Eltern nicht freventlich verkümmern zu lassen, damit nicht die im Gefolge der Undankbarkeit sich breit machende Schamlosigkeit zu Schändlichem führe und dem verwüsteten Altare der Sturz aller Ordnung folge.

Diesen idealen Pflichten kann der Staat aber nicht besser gerecht werden, als durch Förderung eines geeigneten Kunstunterrichtes, und zwar eines solchen, der neben der Theorie und Praxis eine wahre Geistes- und Herzensbildung zu begünstigen vermag. Die Notwendigkeit solchen Beginnens bestätigt uns schon Simonides, indem er die Malerei eine „stumme Dichtkunst" nennt, die wiederum, wie Aristophanes den Aeschylos in den »Fröschen« (V. 1053 u. w.) sagen läßt: die Erwachsenen zu verständigen, zu belehren die Bestimmung hat. Daraus erklärt sich auch, daß Johann Winckelmann in seiner Abhandlung über die Allegorie in der Kunst § 37 sagen durfte: „Bilder von Lastern finden sich auf übrig gebliebenen alten Denkmalen gar keine, weil die Werke der Kunst der Tugend, nicht dem Laster geweihet sind und weil sonderlich der höchste Grad des Lasters der Vorstellung in edlen Bildern, welche allzeit die Kunst suchen soll, widerspricht."

Die Künste gehören somit zu den kostbarsten Werten, die der Staat unter die Aktiven seiner großen Haushaltungsrechnung als ein nutzbringendes Hab und Gut einsetzen kann. Doch dafür bleibt ihm wiederum die verantwortungsvolle Pflicht, es als nutzbringendes Besitztum zu verwalten und zu erhalten, damit — beim Zeus — ruft Sokrates wiederholt und mit Nachdruck aus, damit dieser an sich kaum abschätzbare Bestand nicht zu einem schwerwiegenden, belastenden Posten werde. Auch die Künste verlangen eine strenge, weise Leitung und Anordnung, sollen sie für den einzelnen wie für die Gesamtheit glückbringend und tugendmehrend werden. — Bedürfen wir doch insgesamt der Erhebung: der Minderbeglückte und Gedrückte, damit

er, im Anblick des Schönen und durch die Taten der Edlen begeistert zu einem neuen Leben erwachend, sein gequältes Erdendasein vergesse und so seine Düsterheit und die ihn bedrohende Geistesarmut und Verrohung mit einem fröhlichen Gemüte und der Freude am Guten vertausche! — Der durch Geburt und Bildung über die Sorgen des täglichen Lebens Hinausgehobene erstarke in diesem Anblicke, bei diesen, durch die Künste bewahrten Erinnerungen, die da anziehen und bereichern, Mitgefühl und Zuneigung wecken, und so durch fortgesetzte Vervollkommnung und innere Vollendung des eignen Wesens die Hingabe an den Mitmenschen begünstigen, wie die durch sie erlangte Tüchtigkeit dem Staate starke Helfer erwachsen läßt; — sind es doch die Künste, die durch das Schöne das Gute wirken: Zufriedenheit des Gemütes geben und mit der so stets gleichen Gesinnung jede edlere Bestrebung erleichtern. Daraus erwächst uns aber die schwerwiegende Verpflichtung, alles zu vermeiden, was zu gegenteiligen Folgen führen könnte. Wir haben uns demnach nicht etwa nur vor dem Schändlichen zu hüten, sondern mit peinlicher Sorgfalt selbst die Wahrung des Schicklichen in acht zu nehmen.

Und was geschieht? Anstatt dem durch die Jahrtausende hin bewährten Vorgange der Alten zu folgen, werden uns Werke zur Schau gestellt, deren Beschreibung nur einem Mephistopheles anstehen würde, der sich selbst hier und dort gar gezwungen sehen könnte, gleichwie im Vorhof des Palasts im „Faust" zu sprechen:

„Wie wird mir? — Hiobsartig, Beul' an Beule
„Der ganze Kerl, dem's vor sich selber graut,
„Und triumphiert zugleich, wenn er sich ganz durchschaut,
„Wenn er auf sich und seinen Stamm vertraut:
„Gerettet sind die edlen Teufelsteile!
„ . . . .

Ja, wie wird mir? dürfen auch wir mit vollem Rechte sagen, wo man uns sonder Scham und Scheu — ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht — der Nacktheit Blöße zu enthüllen wagt! Denn dies Tun ist nicht nur ein Hohn auf Anstand und gute Sitte, sondern ein strafwürdiger Anschlag auf die Familie, die Gesellschaft und den Staat! Und es fehlte gerade noch, daß uns von offizieller Seite versichert wurde, bevor wir nur ein Werk gesehen: „Deutsch ist die ganze Ausstellung!"

. . . . „von unserer Art soll sie zeugen!" . . . . — Dem, der dies wenig bedachte Wort gesprochen hat, wollen wir nur mit Walter von der Vogelweide antworten:

„Deutscher Zucht gebührt die Krone!"
„Züchtig ist der deutsche Mann,
„Deutsche Frau'n wie Engel rein,
„Und wer anders sprechen kann,
„Der muß wohl von Sinnen sein.
„Heilige Minne, hohes Streben
„Und tiefinnerstes Gemüt
„Nur auf deutscher Erde blüht:
„Möcht ich lange auf ihr leben!" —

— Ein Pfui! aber für jene Werke, die diese Schaustellung geradezu fürchten machen und nicht Wenige eines erfreuenden, ja eines erhebenden Genusses berauben, weil sie diese, den hehrsten Zwecken bestimmten Räume durch eine „Preisgebung niedrigster Art" entehrt! Ein Pfui! auf diese Schändung und Entehrung dessen, was wir seit unserer Kindheit Tagen aus Herzensgrunde tiefst verehren und was uns als deutschen Männern heilig ist! — Wo bleibt bei diesen Darstellungen, dem Ausdrucke sittlicher Verworfenheit, wo bleibt hier die Ehrfurcht vor den Eltern? Und sollte solches wohl die Achtung vor der gottgesetzten Obrigkeit erhöhen können?! — Unserer hochgestiegenen Entrüstung können wir nur mit Mosis Worten Ausdruck geben:

„Von Sodoms Reben ist ihr Weinstock
„Und von Gomorrhas Brandgefilden;
„Voll Gifts sind ihre Trauben,
„Und ihre Beeren bittre Galle."
(V. Buch Mos. c. XXXII. 32.)

Doch wenden wir uns weg von diesen Graungestalten und horchen den Klängen, die in Melodien höherer Harmonien uns gleichsam die Himmel neu erschließen. Leihen wir unser Ohr den Harfen aus Sion und lauschen dem von Charis Huld getragenen Saitenspiel, wo der Sänger des tugendreichen, keuschen Weibes Preis und Lob im Liede feiert und es in seiner Schönheit Schöne gleichsam zur Krone der Schöpfung erhebt. Wie könnten wir auch hier des Hochgesanges der Liebe, des „Liedes der Lieder" Salomos, vergessen? „Wenn mich nicht alles täuscht, sagt Kosegarten, so wird das vortreffliche Hohelied nicht vergessen, bis die Quellen unserer Empfindungen vertrocknet und die Nerven der Natur zerschnitten sind." „Ist es doch," wie der verewigte Herder sagt, „unter den Büchern des Alten Testaments eine Rosen- und Myrtenlaube im Tale des Frühlings,

rings umher voll schöner Aussicht auf alle Seiten der Menschheit." — Darum erhebet euch, ihr Künstler, und zollet begeistert Lob dem Schmucke und der Zierde unserer Frauenwelt, verherrlicht jene keuschen, reinen Seelen und ehret und erhebet, die uns im Gefolge der Jungfräulich-Schönen begegnen, welche sich in stiller Bescheidenheit »eine Blume des Feldes«, »eine Lilie in den Tälern« nennt. — Justi, in Erinnerung dieses Salomonischen Wortes, gedenkt dabei des

„ . . . Tyndaros Tochter, der Schmuck und der Stolz Lakedaimons!"

weshalb auch wir — gleichfalls Theokrit folgend — der einen, Reinen, selbst von Engelsmund Seliggepriesenen, der Anmutreichen und dem Menschen fürbittend-hülfreich,

„ . . . und jegliches Süße Bereitende",

— allen vorbildlich — mit des Brautgesangs-Worten lakonischer Jungfrau'n unsern Lobspruch weihen:

„So wie die Morgenröte die grauen Wolken der Lenznacht
„Schnell mit purpurnen Strahlen besiegt, es verschwinden die Wolken,
„Also verschwinden wir alle vor ihr, der strahlenden Jungfrau!"

Doch erhabener als der bukolische Sänger feierte des Tyndaros Tochter Zeuxis, da in dessen „Penelope" das griechische Volk sich selbst und — den Schöpfer des Werkes aufs Höchste ehrend — die Sittsamkeit selbst gemalt erkannte.

Doch eingedenk der talmudischen Weisung: „Sprich nie etwas aus, das den Anstand verletzt" (Pesachim S. 3a), wie nicht minder der eignen Empfindung folgend, fühlen wir uns zur Sühne verpflichtet der geschehenen Unbill, des gegebenen Ärgernisses, das sträfliche Unwissenheit und schlechter Sinn durch die prosaischste Abformung der Wirklichkeit, lediglich auf die niederen Sinne zu wirken, verfehlt und verbrochen haben,

„Durch den Schmuck gepriesner Hymnosschwingen . . . ."
(Olymp. Ges. I)

— wie Pindaros singt — durch

„ — — — — — — — — — des Liedes
„Süße Kunst, noch spät des Ruhms Weckerin und hocherhabner Tugend das treueste Pfand"
(Olymp. Ges. X)

einigen Ersatz zu bieten, um der zeusgewollten Ehrung und Ordnung zu dienen und erneut zur Herrschaft mit zu verhelfen. Denn schirmen wollen auch wir unsere mannherrliche Stadt und unser Land — einst an edlem Bestreben und Tugendbemühn so reich — vor diesen Gottes Gebote verachtenden Träumern, die mit ihren mephistophelischen Gebilden Nachteulen gleich uns umflattern, die Schwachen zu verwirren."

„Du, Morpheus-Apollo," ruft Herder, „vertreibe die bösen, und schaffe uns göttliche, glückliche Träumer":

„Als Adam einst im Paradiese matt
„Und müde sich gesehn, und müd' und matt
„Als Herr der Schöpfung an die Dienenden
„Sich ausgesprochen hatte, sprach der Schöpfer:
„Erquickung will ich dem Ermatteten,
„Dem Suchenden den Wunsch des Herzens geben,
„Den wachend er nicht fand. Er schlummere."

„Einschlummert er; da stiegen aus des Herzens
„Geheimsten Tiefen, zart und zärter jetzt,
„Unausgesprochne Wünsch' empor; ihm ähnlich
„Und auch nicht ähnlich stand vor ihm ein Traum.
„Sie werde!" sprach der Schöpfer und sie ward.
„Aus seiner Brust erhob sich das Gebilde
„Des leisen Sehnens, blickt' ihn an, und er —
„Erwachte."

„Bist du? sprach er, Traum,
„Bist du ein Wesen? Du mein bestes Ich,
„In meiner Brust entsprossen, sei fortan
„Mir untrennbar, o Mutter alles Lebens,
„Mein Traum, der Menschheit schönere Natur."

* * *

„Des Menschen erster, hochbeglückter Traum,
„Du Vorbild aller Dichtung, aller Schöpfung
„In Kraft und Schönheit, werd' ihr Ideal!
„Wie seines Herzens Traum behandele
„Der Mann sein Weib, der Dichter seine Schöpfung,
„Und Lebens Fülle blüh' aus ihr empor."

Dürfen — nein — müssen wir nun nicht im Anblick dessen, was die Kunst unter den Händen gefühlloser Barbaren erduldet, mit Herder sagen und fragen:

„Denn leben irgend noch die Gottgedanken
„Vergangener Zeit in eines Menschen Brust?
„Sie taumeln von der Circe Kelch und wanken
„Zu Äffereien der gemeinsten Lust."

Diesen mahnenden und warnenden Stimmen der Dichter, die uns zu belehren und zu leiten die hohe Bestimmung haben, dürfen und wollen wir unser Ohr gewiß nicht verschließen, denn dies zu tun wäre Frevel, weil sie, wie die Vertreter der schönen Künste insgesamt, nur dem Zwecke dienen, die Veredlung des Menschen zu bewirken! Dienen sie doch alle der Erhaltung, der Regierung oder Haushaltung des Staates, dessen gesetzliche Bestimmungen lediglich die schwache Natur des Menschen zu unterstützen haben, damit das Tierische gebändigt, keine blinde

Macht walte und alle Neigungen geläutert werden: auf daß in Erringung des Edlen, der höheren Vernunft und Güte, der Mensch seiner Bestimmung zugeführt, und so Gottes weise Absicht erreicht werde. Herder führt diese Gedanken ebenso eingehend wie nachdrucksvoll in seinen „Grundsätzen des Christentums" aus, wonach ein jeglicher nach Gottes großem, unergründlichem Weltenplan das ihm verliehene Maß der Kräfte in sich zu wecken, auszubilden und anzuwenden hat, damit allüberall die Trägheit der Geschäftigkeit weiche, die Lüge und die Parteisucht durch Treue und Wohltätigkeit ersetzt werde und Freundschaft und Liebe unter den Menschen wirke, wodurch allein die den Staat stärkende und erhaltende gemeinsame Wirksamkeit erreicht wird: die fortwirkend, fortdauernd Gutes stiftet und so mit dem gemeinen Wohlsein, das nach Gottes heil'ger Absicht gewollte frohe Dasein aller Geschöpfe sichert.

Alle diese Gedanken, die die weisen und großen Männer unserer Nation in schier endlosen Variationen wiederholten, wie konnten sie nur vergessen werden? Oder sollten wir es wohl als ausgemachte Wahrheit betrachten müssen, was in den »Tischreden« Doktor Martini Lutheri zu finden ist: „Gottes Wort sol man feste gleuben / aber der Welt boßheit ist so groß / daß der Jüngste tag derselbigen stewren muß!" — Wir wollen eben darum aus vielen gerade sein Wort nicht unvergessen lassen. Es ist ein Reim Doktor Martin Luthers / vber die wort des Psalms / Beati omnes, qui timent Dominum (127,1), gefunden in M. Erasmi Sarcerij Liberey / vnder den Colloquijs Lutheri.

„Diß wort gewißlich bleibet war /
„Wiewol es hat so manche fahr /
„Noch sols nicht fehlen vmb ein haar /
„Es wirt erfüllet gantz und gar /
„Und sollns nicht wehrn der Hellenschar /
„Verzeihts sich diß vnd etliche Jar /
„Gar bald die zeit wirt kommen dar /
„Die es wirt machen offenbar /
„Und alle ding so zeugen klar /
Daß man dauon frey reden dar /
„Denn wirt man ja bekennen zwar /
„Daß Gott erhelt sein Wort und Lahr.

Alsdann vergleicht er in beherzigenswerter Weise den Teufel mit einem Vogelsteller, „vnnd sprach: Der Teufel ist gleich wie ein Vogelsteller, welche Vögel er fehet vnd berückt / denen drehe er allen die Hälse vmb / vnd würget sie / behelt ihr gar wenig / Allein die da locken / vnd singen sein Liedlein / vnd was er gerne hat / die setzet er in ein Bewrlin / daß sie seine Lockuögel seien / andere mehr damit zu berücken vnd zu fahen / die andern müssen alle herhalten. Ich hoffe nicht / daß er mich in ein Bewerlin setzen würde."

Dies wollen wir gewißlich insgesamt hoffen! und dies schreckliche Schicksal zu meiden, haben wir als Künstler zunächst die heilige Pflicht, unser Wissen und unsere Erfahrung einzusetzen, damit uns nicht etwa noch aus Laienkreisen das beschämende Armutszeugnis gegeben werde: daß wir vergessen haben — oder nicht einmal wissen —, daß Franz v. Lenbach schon vor mehr denn drei Lustren gewarnt, nicht in pietätlosem Dünkel aller Tradition den Rücken zu kehren, vielmehr der Erfahrungen der Jahrtausende eingedenk zu bleiben. Darum wollen wir uns fürder der Auffassung der alten Meister erinnern. Und da begegnet uns gleich Pallas „— die Ungeborne, die bei dem Höchsten allzeit Gewesene, allzeit Weilende — die ewige Weisheit, die ewig Jungfräuliche"; ihre Gegenwart, sagt Herder, ist allenthalben wie eine Erscheinung, die mächtige Gegenwart eines Gottgedankens. — „Ich gehe in die Villa Medicis und atme da die reinste Luft," — so erzählt weiter der Vorgenannte. „Ich lagre mich auf einem beblümten Rasen; Orangenschatten decken mich; da staun ich ungestört eine Gruppe der höchsten weiblichen Schönheiten an. Niobe, du schöne Mutter schöner Kinder, du Schönste unter den Weibern, wie lieb' ich dich! Steh still, lernbegieriger Jüngling, steh mit Bewunderung still! — Das ist keine liebäugelnde Venus. Fürchte dich nicht! Sie will nicht deine Sinne berauschen, sondern deine Seele mit Ehrfurcht erfüllen und deinen Verstand unterrichten. Nimm wahr die ernste Grazie auf ihrem Gesicht, die unnachahmliche Einfalt in den scharfen Formen der Köpfe ihrer Töchter! Kein Teil derselben ist von irgend einer Leidenschaft zu viel erhöhet oder vertieft; ihre Augen sind nicht von verliebter Trunkenheit halb zugeschlossen, ihr Blick nicht schmachtend, sondern unschuldig und heiter offen. Ihre jungfräulichen Brüste erheben sich sanft; keine als die kindliche Liebe hat sie jemals geschwellet. Es ist dir vergönnt, Jüngling; atme bei diesem Anblick tiefer herauf, und kröne deinen Genuß mit dem stillen Wunsch, eine Gattin zu finden, die diesen gleichet." —

„Doch schau hierher! Auch hier sind Kunstideen!
„O, sprach die Kunst, was meine Augen sehen!
„Wer war der Himmlische, der diese Freuden
„Der Menschlichkeit den Menschen offenbart?
„Das Kind, die Mutter und des Sohnes Leiden,
„Der Mutter Leiden, o wie tief und zart!
„Verschlungen ist ihr Herz; in ihnen beiden
„Ein Einklang göttlich sanfter Menschenart.
„Mir öffnet sich ein Reich der Geistigkeiten,
„Voll nie gefühlter höhrer Seligkeiten."

(Herder, Pygmalion; Die wiederbelebte Kunst.)

Auch hier, in unseres Kunstpalastes Räumen sind Werke zur Anschauung gebracht, die uns nicht nur hohes Können zeigen, sondern auch anheimeln, und mit denen wir in vertraulichem Austausche unser künstlerisches Empfinden teilen, weil sie uns unseres Herzens Wünsche der Verwirklichung nahe rücken. Unwillkürlich wecken aber gerade diese Werke die Erinnerung an das Wort des Weisesten der Weisen: „sicut lilium inter spinas"; denn da viele die bedrohliche Nähe scharfer Dornen fürchten, so hat sich schon mancher des erhebenden Genusses begeben; und wir fügen deutlich hinzu: mit vollstem Rechte! — Wir bedauern es tief, daß die Düsseldorfer Veranstalter dieser Ausstellung so unvorsichtig waren, sich völlig fremden Juroren anzuvertrauen und diesen die alleinige Bestimmung über Zulassung oder Abweisung der auswärts entstandenen Werke zu überlassen. Ist dies bis zu einem gewissen Punkte auch für die hiesigen Vertreter entlastend, so befreit es sie doch nicht von jedem Tadel. Denn sollte es kein Mittel gegeben haben, die Zulassung jenes ebenso skandalösen wie künstlerisch minderwertigen Bildes (Nr. 700) zu verhindern, welches sich, dem heute eingerissenen Gebrauche gemäß, unter täuschender Devise einführt? Stellt es doch uns und unseren Kindern in schamlosester Weise die Greuel Sodoms vor Augen! Greuel, welche die gesamte Heidenwelt aufs tiefste beklagte, ja, selbst deren alleinige Nennung, wie wir dies von Aristophanes wissen, auf das strengste verurteilte. Und darum frage ich hier öffentlich, wodurch war man machtlos, nicht einmal solche, alle sittliche Ordnung höhnenden Machwerke von der Ausstellung fern zu halten?! Wie auch konnte man Scheußlichkeiten, die der Katalog unter den Nummern 2156 und 2155 anführt, zulassen? — Als Bewohner dieser christlichen Stadt protestiere ich hier feierlichst im Namen aller Gutgesinnten gegen die Verhöhnung dessen, der uns heilig, und dessen, was uns unantastbar ist! auf daß uns insgesamt dereinst nicht jener Vorwurf treffe, den Isaias im 10. und 11. Verse des 56. Kapitels erhebt. — Wecke ich in mir die Erinnerung an die an zweiter Stelle genannte Nummer, dann will es mir scheinen, als ob man uns noch gar höhnend den Schlußvers besagten Kapitels zurufe: „Kommt, laßt uns Wein holen und vollauf trunken werden: und es soll morgen sein wie heute, und noch vielmehr!" — Hüte sich aber ein jeder, daß nicht an ihm offenbar werde, was Jeremias 2, 19 und Jesus Sirach 16, 13 sagen!

Wir erheben unsere Stimme nicht, zu tadeln um des Tadels willen, sondern um zu helfen! Und da fragen wir nach dem Grunde dieser Erscheinungen, die uns

„ . . . . . . ins schwüle Gemach voll schmutziger Fetzen"

(Juvenal. VI, 121.)

führen. Es wäre gewiß zu bedauern und tiefst zu beklagen, wenn die weiteren Worte Juvenals sich als eine Art Prophezie erweisen würden, wo er die Zustände der schon der Verwesung anheimgefallenen Roma schildert:

„. . . . . . Des so lang andauernden Friedens (291)
„Uebel erdulden wir jetzt. Das Verderben der Sitten, ein Feind, viel
„Schlimmer denn Krieg, herrscht jetzt und rächt den bezwungenen Erdkreis,
„Jegliche Art von Verbrechen und Wollust stellte sich ein . . . .
„ . . . .
„Sitten der Fremde gebracht hat zuerst das unselige Geld uns, (398)
„Weichlicher Reichtum hat vermittelst entehrenden Schwelgens
„Uns heruntergebracht . . . . ."

Denn staunend stehen wir z. B. vor dem mit vielem Talente gemeißelten Werke, welches der Katalog unter Nr. 1393 vermerkt, und fragen uns vergebens, wozu kann dies dienen? — Prof. Schubert schrieb zu Prof. J. Schlotthauers Herausgabe des Holbeinschen Totentanzes im Jahre 1831 zu Bildern „der letzten Zeit", einige Verse, die wahrlich hier nicht unangemessen erscheinen:

„Die jüngst geborne Zeit hat von der alten
„Das Böse nur, das Gute nicht behalten;
„Sie weiß von Ordnung nichts, noch Zucht noch Treu;
„Das Werk der Kammern treibt sie ohne Scheu."

(zum 50. Bilde, S. 61.)

Nochmals drücken wir daher unser tiefstes Bedauern aus, daß solche und andere

Skandalstücke den Besuch vielen erschweren und vielen die Besichtigung so manches Schönen geradezu unmöglich machen. — Wie gerne führten wir nicht gerade zu dieser Stunde — in der man über den Weltfrieden berät — recht viele vor des Berliner Meisters Bild (Nr. 472) „Der Sohn", das uns an so manche herzbrechende Szene aus friedloser Zeit erinnert. Es ist ein Glanzpunkt der Ausstellung! — Desgleichen wird sich Feldmanns „Gethsemane" (Nr. 235) tief in die Seele jedes Beschauers senken. Neuen und älteren Meistern begegnen wir, die im Porträt, im Genrebild, in der Wiedergabe preiswerter Architekturen und der Landschaft glänzen. Doch auf das Einzelne einzugehen, ist nicht der Zweck dieser Besprechung, wenn wir uns auch gestatten, des Aquarells von Klaus Meyer (Nr. 1177) zu gedenken, das sich in seiner so wohltuenden Stimmung den schönsten Niederländern anreiht, und Rudolf v. Alt und Seel uns tröstend daran erinnern, daß das, was gewesen, wiederkehren kann. — Der Düsseldorfer Hängekommission sei aber der Vorwurf nicht erspart, daß es jedes edlere Empfinden tief verletzen muß, neben Janssens „Meeresstrand" (Nr. 415), und Pohle's „Versuchung" (Nr. 686), Seufferts „Stationsbilder" (Nr. 810 u. 811) zu finden. —

Die Sache ist außerordentlich ernst. Es soll und muß anders werden, damit die Künste im Staatshaushalte die ihnen zukommende Stelle zurückerhalten. Dazu trage jeder bei!

Den Künstlern, deren Werk ich gerne lobend erwähnt hätte, doch in diese Betrachtung nicht mehr einbeziehen konnte, sei zum Troste jene herrliche Strophe Baldes gewidmet, welche ich einer Weiheschrift entnehme, in der Herder (1795) der Blumen schönste aus Baldes Dichtergarten gesammelt und durch Terpsichore selbst mit Grazienhand zum Kranze winden ließ, sein dem Freunde der Musen gesetztes Kenotaphium mit nie welkenden Blüten zu schmücken.

„Hier liegen Höll' und Himmel im engen Raum
„Vermischt beisammen. Neben dem Unkraut schläft
„Der Weizen; unter dicken Dornen
„Keimen die Lilien künft'gen Frühlings."

Düsseldorf. Franz Gerh. Cremer.
Historienmaler.

Bücherschau.

Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg. Herausgegeben von Arthur Haseloff. 3 Tafeln in Vierfarbendruck und 19 Tafeln in Lichtdruck nach photographischen Originalaufnahmen. Max Spielmeyer, Berlin. (Preis Mk. 50.)

Der besonders durch seine umfassenden Studien auf dem Gebiete der mittelalterlichen Buchmalerei längst bekannte Verfasser hat die Restauration der kostbaren Marburger Glasgemälde in Charlottenburg zu photographischen Aufnahmen benutzt, die sich durch ungewöhnliche Größe und Schärfe auszeichnen und zu vorzüglichen Reproduktionen in Lichtdruck sowie zu einigen Farbentafeln geführt haben, wie sie vom Vierfarbendruck besser kaum zu erwarten sind. Für die Forschung und die Praxis bieten diese 22 Großfoliotafeln eine auf dem figuralen Gebiet noch nicht erreichtes Material; der durch 13 Abbildungen illustrierte Text liefert nicht nur eine zuverlässige Erklärung der zum Teil schwer zu entziffernden Darstellungen, sondern auch gründliche Untersuchungen über die Ursprungszeit. Hierzu werden vornehmlich Vergleichungen mit der zeitigen Buchmalerei angestellt, in der Haseloff schon früher die byzantinischen Einflüsse nachwies; aber auch urkundliche Angaben benutzt. Die ersteren beziehen sich auf die der spätromanischen Zeit entstammenden 15 Tafeln, die eine Anzahl von Standfiguren, sowie mehrere sehr merkwürdige Szenen aus dem Leben der hl. Elisabeth, aus der Schöpfungs-, Erlösungsgeschichte usw. zeigen; die letzten 7 Tafeln sind mit gotischen Einzelfiguren und Ornamenten gefüllt. — Nachdem der Verfasser im I. Teil den Ursprung der Kirche und die Schicksale ihrer Glasgemälde behandelt hat, beschreibt er im II. Teil die Einzelheiten, erörtert ihre technischen wie koloristischen Besonderheiten, um sich sodann eingehend mit ihrem Stil im Sinne der thüringisch-sächsischen Malerschule zu beschäftigen, ein eigenes Kapitel der Wechselwirkung zwischen Malerei und Glasmalerei zu widmen. — Hieraufwar bislang bei der Veröffentlichung von Glasgemälden, bei der stets die Technik, weil die Praxis im Vordergrund stand, kein besonderer Wert gelegt worden, und es ist ein erhebliches Verdienst des Verfassers, diese Beziehungen nachgewiesen zu haben, mit ihren mancherlei, bisher noch nicht gezogenen Konsequenzen. Zu diesen gehört, im krassen Gegensatz zu den von Frankreich eingeführten gotischen Architekturformen, das lange Festhalten an den romanisierenden Motiven für die Glasmalerei, die sogar (wie in dem Typenfenster des Kölner Domes) noch bis zum Schluß des Jahrhunderts dauern. Als weiterer Beleg für die vom Verfasser betonte Theorie über den Einfluß der Malerei auf die Glasgemälde möge aus der unmittelbar folgenden Zeit das von Oidtmann bereits erwähnte Titelblatt vom Franziskanergraduale des Joannes de Valkenburg 1299 in Köln hier angeführt werden, welches als eine Art von Vorbild für einige Chorumgangsfenster um 1322 betrachtet werden darf. — Ob der Hinweis auf den auch von v. Falke für die Mitte des XIII. Jahrh. wohl mit Grund in Anspruch genommenen Marburger Schrein die etwas frühere Datierung der romanischen Glasgemälde hinreichend begründet, sei dahingestellt. Die Versetzung der gotischen Fenster in die erste Hälfte

des XIV. Jahrh. aus heraldischen und sonstigen Anzeichen die auf das Geschlecht von Schenk sich beziehen, dürfte keiner Beanstandung unterliegen.

Die musterhaften, für wissenschaftliche wie künstlerische Zwecke gleich wertvollen Tafeln und der sie begleitende umfängliche Text, der auf die Glasmalereien die historisch-kritische Methode zum ersten Male in gründlicher Weise zur Anwendung bringt, verleihen der vorliegenden Riesenmappe eine besondere Bedeutung, der gegenüber der Preis sehr mäßig erscheint.

Schnütgen.

Catalogue raisonné de la Collection Martin le Roy (Moyen-âge et Rénaissance: Orfèvrerie, Emaillerie, Ivoires, Sculptures, Bronzes, Mobilier, Peinture, Tapisseries, publié sous la direction de M. J. J. Marquet de Vasselot, Attaché an Musée du Louvre. — Librairie: Charles Foulard, 7 Quai Malaquais, Paris.

Diese aus reiner Kunstliebe, mit großer Sachkenntnis und reichsten Mitteln vornehmlich im Pariser Kunstbetriebe während der letzten Jahrzehnte erworbene Sammlung wird hinsichtlich des kunstgeschichtlichen Wertes ihrer einzelnen Stücke, namentlich der romanischen und frühgotischen, jetzt wohl von keiner Privatsammlung übertroffen. Wiederholt haben einzelne derselben auf großen Ausstellungen die höchste Aufmerksamkeit erregt, und auch an literarischen Hinweisen auf dieselben hatte es nicht gefehlt. Bis in die jüngste Zeit hinein durch die hervorragendsten Erwerbungen ergänzt, erfährt die Sammlung jetzt eine Veröffentlichung, wie sie, auf der Höhe der Technik und der Wissenschaft stehend, bisher noch nicht erreicht wurde. Das Papier stammt aus der berühmten Fabrik von Arches, die über alles Lob erhabenen Heliogravüren von Dujardin in Paris, der Druck von Durand in Chartres; und Marquet de Vasselot leitet die Herausgabe zu der er die allerbedeutendsten Kunsthistoriker Frankreichs herangezogen hat: Koechlin, Migeon, Metman, Leprieur. Auf diese Weise entsteht ein beschreibender und illustrierter Katalog, wie er nirgendwo seines Gleichen hat. — Von den 4 Mappen, die vorgesehen sind und 163 Tafeln (zum Subskriptionspreise von 400 fr.) umfassen sollen, liegen bereits 3 vor. Jede derselben enthält das kostbarste Material; das archäologisch wertvollste wohl die I. Mappe, in welcher der Herausgeber die 34 Tafeln mit den Erzeugnissen der Goldschmiede- und besonders der Schmelzkunst des XII., XIII., XIV. Jahrh. eingehend beschreibt bei vollkommener Beherrschung der Materien. Die verschiedensten liturgischen Gefäße und Geräte (Tragaltäre, Schreine, Bischofsstäbe usw.), wie sie in der Glanzzeit des Mittelalters am Rhein (Köln) an der Maas, in Limoges entstanden, bilden hier unvergleichliche Entwicklungsreihen, und so vortrefflich sind die Abbildungen, daß sie dem Kenner für seine Untersuchungen genügen. — Die II. Mappe führt auf 38 Tafeln an 62 Gegenständen die Entwickelung der Elfenbein-, Stein-, Holz-, Tonplastik in noch größerer Ausdehnung vor, von den byzantinischen Vorläufern der französischen Kunst, die den Löwenanteil behauptet, bis zu deren Nachfolgern in Flandern und Deutschland, auserlesene Werke, an deren Klassifizierung und Erklärung Koechlin seine ganze ungewöhnliche Vertrautheit mit diesem umfassenden Kunstzweige bewährt. — In der III. Mappe behandelt Migeon auf 17 Tafeln ebenso gründlich die 27 Bronzen (französisch-flandrische Aquamanilien etc., italienische Figuren zumeist profaner Art des XV. und XVI. Jahrh.), die beiden Lederetuis des XV., die beiden gestickten Perserteppiche des XVI. Jahrh.; die übrigen 21 Tafeln machen unter der zuverlässigen Führung Metmans mit ebenso vielen Möbeln bekannt: flämischem Chorgestühl, italienischen und französischen Truhen der Spätgotik, Frührenaissance-Schränken, -Sesseln usw., spanischen und namentlich französischen Ursprungs. — Die letzte Mappe, die 58 Tafeln mit Gemälden, Miniaturen, Tapisserien umfassen soll, darf, wie es scheint, schon für die nächste Zeit erwartet werden; meinen Ausstellungserinnerungen gemäß, wird sie den Höhepunkt des künstlerischen Genusses bieten. — So vereinigt sich in dieser glänzenden Publikation, in die nicht ein einziges zweifelhaftes Werk aufgenommen zu sein scheint, der archäologische und künstlerische Wert der überaus mannigfaltigen Objekte mit der Vorzüglichkeit ihrer Abbildungen und der Zuverlässigkeit ihrer Beschreibungen, ein Monument für den erleuchteten Sammler, den Kunstsinn und Vaterlandsliebe geleitet haben, wie für den erprobten Herausgeber und seine geschickten Mitarbeiter.

Schnütgen.

Weichers Kunstbücher, hier (Bd. XIX Sp. 190) bereits empfohlen, sind inzwischen um „die Musterbücher" von Raffael, Reynolds, Teniers, Tizian, Franz Hals, Murillo gewachsen. — Jedes dieser zierlichen mit gefällig dekorierten Umschlag versehenen Heftchen bietet (für nur 80 Pf.) eine Auswahl von 60 guten Reproduktionen nach Franz Hanfstaengls Originalaufnahmen und am Schluß eine Liste sämtlicher in demselben Kunstverlage erschienenen Gemälde des betreffenden Meisters. — Es dürfte sich empfehlen, jedem Büchlein eine ganz kurze Würdigung der jeweiligen Maler beizugeben und hinsichtlich derselben das späte Mittelalter nicht ganz zu vernachlässigen, vielleicht auch die Meister der Plastik nicht auszuschließen.

B.

Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst, herausgegeben von Dehio und v. Bezold (bei Wasmuth), hier Bd. XVIII. Sp. 277/278 bereits angezeigt, sind inzwischen um die II. und III. Lieferung gewachsen. — Von ihnen sind 4 Tafeln dem XIII. Jahrh. gewidmet, 5 dem XIV., 10 dem XV., 12 dem XVI., 1 dem XVII., 8 dem XVIII. — Für die Frühzeit liefern Bamberg und Münster die Hauptbeiträge, Aachen und Frankfurt für die Hochgotik, für diese und die Spätgotik nebst Frührenaissance namentlich das am meisten berücksichtigte Mainz, für die Spätgotik Nürnberg und Würzburg, für die folgenden Jahrhunderte Berlin, Dresden, Wien. — Die Auswahl der Denkmäler ist vorzüglich, desgleichen deren Wiedergabe, mit Ausnahme der wenigen, denen Abgüsse zugrunde liegen. — Wenn ein Überblick über die ganze deutsche Plastik beabsichtigt ist, wird auch das XII. Jahrh. nicht ausgeschaltet werden dürfen, für die frühere Zeit das Hineinziehen der Elfenbein- und Metallplastik nicht zu umgehen sein, wofür vielleicht der Text zu Hülfe genommen werden könnte, von dem manche Aufklärung, wie im einzelnen, so im Zusammenhange der Entwicklung erwartet werden darf. — Jedenfalls wird hier für das Studium der Geschichte wie der Praxis eines hervorragenden deutschen Kunstzweiges von berufenster Seite das beste Material geboten.

Schnütgen.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Juli 1907.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

—·—

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN

XX. JAHRG. —·— HEFT 5.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1907.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands“ wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst“ konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG

Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. ADOLF BERTRAM von HILDESHEIM.

Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.

Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.

Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.

Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).

Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).

Kommerzienrat RENÉ v. BOCH (METTLACH).

Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG)

Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).

Professor W. EFFMANN (BONN).

Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).

Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).

Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).

Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).

Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).

Baumeister W. LUDOWIGS (BONN).

Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).

Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).

Landgerichts-Präsident KARL REICHENSPERGER (KOBLENZ).

Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).

Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).

Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).

Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Rentner VAN VLEUTEN (BONN).

Abhandlungen.

Die Biblia Pauperum Weigel-Felix und der Maler Konrad Witz.

(Mit Abbildung.)



Seit den letzten Bemerkungen (S. 83ff.), die ich absichtlich der eigenen Prüfung der neuen Publikation von Campbell Dodgson vorausschicken wollte, habe ich Gelegenheit gehabt, die seltene, gar nicht in den Buchhandel gekommene „Monographie" genau zu studieren, und beeile mich an dieser Stelle über das Ergebnis Rechenschaft abzulegen.

Was ich Dodgson verdanke, ist nur Eins: die Beseitigung der unklaren Angaben Zestermanns über die Mitwirkung des Zeichenstifts auf den Pergamentblättern des jetzt nach Amerika verkauften Kodex Weigel-Felix. Nach Dodgsons Bericht haben wir im großen und ganzen nur mit Federzeichnungen zu tun. Damit fällt auch meine Mutmaßung über die vorbereitende Rolle, die ein Blei-, Silber- oder sonst ein farbloser Stift, wie etwa eine Achatspitze zum Vorreißen bei der Anlage oder bei Übertragung fertiger Entwürfe auf das Pergament gespielt haben könnte. Nur auf einigen der letzten Blätter kommen spätere Überarbeitungen mit Bleistift vor. Alles übrige sind aus freier Hand gezeichnete Originale. Nur scheint nach den authentischen Reproduktionen drei ganzer Blattseiten die Feder des Zeichners ebenso, wie die des späten Schreibers, der Bibeltexte und erklärende Unterschriften eingetragen hat, mit der Rauheit des Pergaments zu kämpfen gehabt zu haben, so daß seine Striche hier und da härter und seine Formen größer ausfallen, als bei gleichmäßig bequemem Material vielleicht geschehen wäre. Solche Spuren überschüssiger Energie und ungleicher Anstrengung im Drang der Arbeit zeugen zugunsten der Echtheit; gerade sie waren bei indirekten Reproduktionen und Verkleinerungen verloren gegangen. Nach dem Anblick der Abdrücke photographischer Aufnahmen in Originalgröße lasse auch ich jeden Zweifel fallen. Jaro Springers Erwartungen vermochte ich von vornherein ebensowenig zu teilen, wie mir seine anerkennenden Urteile über den Vorzug sich selbst erklärender Bildwirkung, gegenüber sonstigen vom Text abhängigen Illustrationen, gerade das Richtige zu treffen schienen. Deshalb bringt der Zuwachs verläßlichen Materials mir auch keine Enttäuschung, und ich freue mich, den herabsetzenden Angaben Dodgsons gegenüber, — der sich nur damit entschuldigen will, weil er den Schatz nach Amerika vermittelt hat — daran festhalten zu dürfen, daß die Federzeichnungen von keinem geringeren Künstler herrühren, als ich nach den früher vorhandenen Abbildungen geglaubt hatte.

Nicht die Qualität der Zeichenweise, nicht der intime Reiz unmittelbaren Schaffens, wie bei Skizzen und Entwürfen berühmter Maler sonst wohl, ist hier das Entscheidende; sondern bei der handwerklichen Arbeitsgewohnheit, die der Ausbildung damaliger Zunftgenossen in Deutschland entspricht, sind die Kompositionen als Ganzes die Hauptsache. Und bei der Zusammenstellung von je drei Szenen mit ihrer inhaltlichen Verwandtschaft, wie der leitende Grundgedanke der Biblia Pauperum sie fordert, kommt es wahrscheinlich zunächst auf ganz andere Vorzüge an, als für einen bahnbrechenden Maler von damals. Dieser mochte in monumentalem Wandschmuck oder in Altartafeln ganz andersartigen Bestrebungen nachgehen, und vielleicht Fortschritte nach einer Richtung, ganz einseitige gar, erreichen, die den Anforderungen der Buchmalerei und den Traditionen der Graphik zuwiderliefen, oder der Handschriftenillustration als solcher nicht ohne Einbuße vermittelt werden konnten. Gerade damals entwickeln diese verschiedenen Gebiete der Malerei ihre heterogene Natur und gehen in überraschendem Umschwung auseinander, wie auf einem Scheidewege — wenn auch gewiß nicht ohne Schwankungen, Unsicherheiten und Rückfälle in die altgewohnte Gemeinschaft.

Nehmen wir zunächst die dreimal drei Kompositionen, die uns in der neuen Veröffentlichung geboten werden, durch, indem wir stets den Vorrat authentischer Gemälde von Konrad Witz berücksichtigen, der sich auch

inzwischen um drei Stücke vermehrt hat.[1]) Darnach will ich einen entscheidenden Einblick in das Spiel der Hände beim Maler wie beim Zeichner eröffnen, und endlich an den Halbfiguren der Propheten und einigen ganzen Figuren die Charakteristik der Arbeitsweise und des Kunstgeschmacks im Zusammenhang mit den Nachbarn zum Abschluß bringen.

Die „Anbetung der Könige" (D. 1.) fordert zum Vergleich der nämlichen Szene heraus, die der Flügel des bezeichneten Genfer Altars von Konrad Witz darbietet; nur darf nicht außer acht gelassen werden, daß sie dort als Gegenstück zu einer feierlichen Verehrung der Madonna durch den Kardinal Jean de Brogny mit allem weltlichen Pomp des burgundisch-savoyischen Hofes, schon selbstverständlich einen abweichenden Zuschnitt erhalten und aus dem gewohnten Darstellungskreis biblischer Bilderzyklen heraustreten mußte. Die Genfer Tafel (B. XX) ist ein Breitbild mit lockerer, auseinandergezogener Figurenreihung. Die Zeichnung der Biblia Pauperum muß als Zentralkomposition angesprochen werden, und zwar mit gleichem Recht, wie dies von der Dornenkrönung (im Katalog R. Weigels), die ich im Repertorium[2]) mitgeteilt habe, gesagt worden ist. Maria sitzt auf der linken Seite, während sie in Genf auf die rechte geschoben ward; aber wir begegnen dem gleichen Motiv: sie faßt den Arm des nackten Kindes mit der Hand. In Genf geschieht dies seltsamerweise an der Linken des Sohnes, der doch damit segnen oder die dargebotene Opfergabe empfangen soll, — ein Beweis nachträglicher, nicht ganz überlegter Umdrehung des Entwurfs! In der Zeichnung führt die Mutter beide Ärmchen ihres Knäbleins zum Kasten, den der kniende König hinhält, oder lenkt das lustige Hineingreifen nach sittiger Art in die Schranken zurück. So aber wird die Beziehung enger, die Gruppe geschlossener, schon in diesen Hauptgliedern. Auch die beiden andern Magier ordnen sich in zweiter Reihe demgemäß: der bartlose Jüngling hält die Mitte; der spitzbärtige Zweite, der seine Zinkenkrone lüftet, bleibt Schulter an Schulter mit beiden Nebenmännern. Ein nachfolgender Page rechts, der den Turban des Ersten trägt, und das Dach der Hütte links geben die Höhepunkte des Abschlusses hinten. Das Bild ist ein Aufbau aus plastisch gerundeten Gestalten mit der intimen Berührung aller Beteiligten in der Mitte. Und echte Kinderfreude antwortet dem ehrfürchtigen Bemühen ringsum; es ist ein herziger Inhalt in den Huldigungsakt gelegt. Dieser deutsche Kern bietet uns mehr als die malerischen Vorzüge der Fürstentracht und die üppige Zeugmasse der Madonna in Genf. Dennoch ist die Haltung der Maria durchaus ähnlich in der Zeichnung, das größere Kind auf dem Knie sogar glücklicher, und die Gewandmotive im Grunde so übereinstimmend, wie es zwischen einer Federskizze und einem farbenreich durchgeführten Gemälde möglich bleibt. Der erste König trägt nicht den langen pelzgefütterten Kaftan, der den ganzen Körper verbirgt, sondern einen Rock mit eckig geschnittenem Kragen, tiefsitzendem Gürtel und geöffnetem Schlitz unten, aus dem das linke Bein in enger Strumpfhose und weichem Stiefel in knieender Haltung heraussieht. Desto mehr fällt der Ärmel wie der des Petrus in der Befreiung durch den Engel, und gleicht das schlanke Bein dem des kleinen Kriegsknechts im Vordergrunde dieses Genfer Gemäldes von Konrad Witz (B. XXIII), wie er in umgekehrter Stellung am Boden kniet. Es reicht ebenso über den untern Rand der Tafel hinaus, wie Fuß und Schleppe des Königs in der Zeichnung. Ist dies eine Folge nachträglicher Beschneidung des Genfer Flügels, oder wie auf den Pergamentblättern dieser Biblia Pauperum ein Überquellen der Gestalten über die vorgeschriebene Grenze, die Pedanten als persönliche Unart hervorheben dürften? Der Kopf des Magiers muß sich in der geschlossenen Komposition des Zeichners gegen die beiden Reisegefährten in Profil abheben. Während der zweite mit dem Mohren in Genf, der Jüngling mit dem bartlosen in der Mitte dort verwandt bleibt, überrascht uns hier vielleicht die etwas zurückfliehende Stirn, die Einbiegung über der

[1]) Jahrbuch der K. pr. Kunstsammlungen XXVII. 1906: Daniel Burckhardt, „Studien zur Gesch. d. altoberrhein. Malerei", und Robert Stiassny, „Zu Konrat Witz". Bei letzterm muß S. 289, Z. 11 statt Bayersdorfers freilich mein Name gelesen werden; denn seit Erkrankung und Tod des verehrten Freundes kommt alles auf meine Verantwortung, was da geschehen ist, falls nicht ausdrücklich ein andrer Mitarbeiter genannt wird. Im Jahrgang 1903 ist bereits F. v Reber an die Stelle des Verstorbenen getreten.

[2]) Bd. XXVIII p. 340. Vgl. meine Abhandlung: „Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jh. (1430—1460)" Leipzig. B. G. Teubner 1903.

Nase, der große schräggestellte Mund und der Spitzbart des Kahlkopfs. Aber ein Blick auf den Apostel Andreas in Genf beim wunderbaren Fischzug (B. XXI) oder auf den Ruderer vorn im Nachen erklärt auch dies, wie die edlere Bildung des Profils bei Christus am Ufer.

Die alttestamentlichen Szenen darunter stehen denen des Faksimile bei Weigel und Zestermann, von dem ich ausging, sehr nahe. Ein thronender König sitzt in beiden, doch einmal rechts, einmal links im Bilde, so daß sie sich in der Mitte des Gesamtstreifens den Rücken drehen. Links erhalten die knieenden Männer, mit Abner an der Spitze vor David, einen Halt durch die eingestellten Säulen und die Stirnseite der Halle, die übereck gezeigt wird, wie der Kerker des Petrus und fast alle Architekturstücke bei Konrad Witz. Rechts ist gar außen ein Teil der geschlossenen Wand mit einem Rundbogenfenster gegeben, und drinnen die Türöffnung, durch die zwei Begleiterinnen der Königin von Saba nachfolgen, wieder schräg hineingeschoben. Ein Paar rechtwinkliger Öffnungen mit Steinkreuz zwischen der stehenden Königin und dem thronenden Salomo, ein Paar kleiner Fenster und ein einzelnes drittes hüben und drüben in der Hinterwand dort übernehmen die Weiterleitung durch den leeren Zwischenraum, verraten uns aber zugleich, daß sie in Farben gemalt sich besser machen und mit den Figuren richtiger auseinandersetzen würden, als hier in der Gleichwertigkeit der Umrisse gezeichnet. Sie hat ein Maler gedacht, der über den Graphiker hinausgewachsen war, er rechnet mit den Schattentiefen, die er nicht schraffiert. Die weiten Königsmäntel mit ihren umränderten Schlitzen und ihrem ausgebreiteten Faltensockel am Boden werden immer an Asverus und Esther unter den Gemälden des Konrad Witz in Basel erinnern, und neuerdings drängt das Gemälde in Kreuzenstein mit der gleichen Szene wie hier, Salomo und die Königin von Saba, zu der Erwägung des Unterschieds der freien Körper vor dem Teppichgrund und der Einstellung in den Innenraum hier, oder wie das Hereinwallen des Zuges aufrechter Figuren zur Abwechslung mit den Knieenden vor David gleich daneben gewählt und betont ward. Abner und seine Leute links erinnern an Joseph in Neapel, wenn nicht an den Kardinal in Genf, der soviel Zeugmasse des kostbaren Chormantels zur Schau breitet, daß der Körper darunter zu versinken droht (B. XXII). Alle Personen haben die schmalen Schultern wie der hl. Petrus als Schutzpatron neben dem Prälaten oder wie Christus am Ufer des Sees; aber auch alle Gewänder deuten in der Zeichnung die scharfen, oft langgestreckten Grate des Faltengehänges an, denen wir auf Gemälden des Konrad Witz überall, z. B. bei David neben der verhängten Sitzbank stehend, und beim jüdischen Opferpriester begegnen (B. XXIV u. XXX).

Das zweite Blatt der neuen Abbildungen bietet ein Beispiel aus der Passion Christi und schließt mit dem „Gang zur Richtstätte" unmittelbar an die Dornenkrönung an, die aus dem Katalog Rud. Weigels bekannt war. Sie bietet willkommene Gelegenheit, die Verwandtschaft mit der schwäbischen Kunst, wie etwa Hans Multschers von Ulm, zu prüfen. Im Augenblick aber bleiben wir im Umkreis der Basler Malerei und sehen uns nach vergleichbaren Leistungen bei Konrad Witz um. Da begegnet uns in der Befreiung Petri der Engel an der Schwelle des Kerkers, dessen vornüber gebeugte Haltung beim Lösen des Halseisens der sonst natürlich wieder abweichenden des kreuzschleppenden Heilands einigermaßen nahekommt, und die Engelfigur vorn am Throne Marias (B. XXII). Das geneigte Haupt des Dorngekrönten läßt sich indes mit dem des schlafenden Petrus einerseits und dem der blinden Synagoge (B. XXIX) andrerseits zusammenbringen. In umgekehrter Richtung dagegen zeigt sich der unter seiner kleinen Last so unwahrscheinlich gebückt dahersteigende Christophorus (B. XXXI), der das Knäblein auf seiner Schulter immer schwerer werden fühlt, und bei jedem Schritt im Wasser fürchtet, vornüber zu stürzen, so daß er unwillkürlich die linke Hand in horizontaler Haltung ausstreckt. Da freilich ist auch die Wiedergabe des unedleren Gehabens in dem ganzen Mann ein Hindernis der Übereinstimmung, die sich mehr auf die Gesamthaltung beschränkt, und von dieser verdeckt uns das Wasser wiederum die entscheidensten Teile von den Knieen bis zu den Füßen. Doch weist sein Mantel wenigstens noch verwandte Faltenlagen auf. Das schräg gestellte und in allen Einzelheiten merkwürdig spitz geschnittene Profil des Kopfes klingt jedoch auf diesem Blatte (D. 2) mehrfach an, im selben Vorgang sogar beim Kriegsknecht mit der Lanze im Rücken Christi. Den

stärksten Kontrast zu dem Dulder bildet der häßliche Zwerg, der ihn am Seil führt. Sein breitbeiniges Dastehen ist eine gemeine Variation des tapferen Auftretens, das wir nach Schweizer Lanzknechtsart bei einem Getreuen Davids in Basel (B. XXV) gewahren. Der Söldner mit der Keule wiederholt nur das rohe Motiv aus der Dornenkrönung und rührt damit an die abschreckenden Eigenschaften solcher Stationsbilder, die am Altarwerk Multschers zu Sterzing ebenso hinter den Hauptleistungen zurückstehen, wie unter den Arbeiten der Schongauer und Konsorten in Kolmar. Von den weinenden Frauen unter dem Stadttor kann kaum soviel ausgesagt werden, wie von der Königin von Saba mit ihren Hofdamen auf dem vorigen Blatt; denn sie treten hier völlig zurück hinter der Hauptfigur, die von den Peinigern umringt wird.

Mit dem Christophorus des Konrad Witz in Basel berührt sich ganz überraschend der Kopf Abrahams in der Zeichnung, wo er mit seinem Sohne zur Opferstätte schreitet. Er trägt das große Schlachtschwert auf der Schulter und weist zu dem Berge, indem er sich redend zu Isaak herumwendet. Der Kleine schleppt mühevoll das Bündel Holz auf dem Rücken, und seine Knie wollen einknicken, da die Kraft versagt. So streift die Haltung der Figur zugleich an den unsicher hockenden Joseph im Bildchen zu Neapel (B. XXXII), den wir von der Gegenseite gegen den Pflegling hinstreben sehen, und in übereinstimmender Richtung an den knienden Antipater, der seine wundenbedeckte Brust vor Caesar entblößt und sich dabei leise emporreckt (B. XXVIII).

Auf dem unteren Felde rechts begegnet Elias der Witwe von Sarepta. Er hat die schmalen Schultern des Petrus beim Stifter in Genf, und die Gewandmotive des Mantels, den eine Agraffe am Halse schließt; aber auch die Verwandtschaft mit Christus am Ufer des Genfer Sees leuchtet ein, d. h. mit zwei Gestalten des Konrad Witz von Basel, die uns die Abwandlung beim Zeichner durchaus begreiflich machen, wie sich die Witwe mit ihrem Kopftuch an die Königin von Saba reiht.

Die beiden zweifigurigen Szenen aus dem alten Testament gehen unter freiem Himmel vor. Aber die Klarheit der Figuren ist es allein, worauf es diesem Künstler ankommt; die Landschaft wird nur andeutend in großen Linien oder wenigen Massen gegeben, so daß ein Gehölz auch nur wie ein Stück Terrain dasteht. Wer hier nach Einzelexemplaren von Bäumen sucht, wie nach Pilzformen auf alten Kupferstichen, und den Kringelkranz, der die Kronen zusammenfaßt, kindisch nennen möchte, der hat eben keinen Sinn für das Kunstwollen dieses Malers, der sein Bildganzes hinsetzen will, wie es ihm räumlich-körperlich vorschwebt, aber nicht darnach fragt, ob ein Kenner mit Ruskins Maßstab ihm auch die Zensur erteilen werde: „Botanik schwach".

Wie die Kreuztragung sich auf dem engen Raum der Bildfläche mit dem Notwendigsten begnügt, so ist auch die Darstellung des Gekreuzigten mit den Zeugen seines Todes auf die unentbehrlichen Bestandteile zurückgeführt, die der Vergleich der alttestamentlichen Vorbilder erheischt: Maria, Johannes und die Frauen links; der Hauptmann, der Zeugnis ablegt, und ein Knappe, zu dem er reden kann, rechts. Unter den anerkannten Gemälden des Konrad Witz sind wir auf das einzige Beispiel in Genf gewiesen, wo Christus am Ufer steht, ganz in Profil gesehen. Für den Übergang in die Dreiviertelsicht, wie er auf unserm Blatte (D. 3) gezeichnet ist, zur Seite geneigt mit langem Gelock und friedlichen Zügen, könnte nur der Petrus als Schutzpatron des Genfer Kirchenfürsten angerufen werden. Von dem nackten Körper dürfen wir nicht mehr erwarten, als er gibt; denn wie schwach es mit der Kenntnis der Glieder ohne Gewand darüber bestellt ist, zeigt schon der gefesselte Fuß des Petrus im Kerker, der doch besonders hervorgehoben werden sollte. Nun aber kommt uns ein neuentdecktes Tafelbild des Gekreuzigten mit den Seinen und einem Stifter in weiter Landschaft zu Hülfe, das soeben in «The Burlington Magazine» (Mai 1907, vol. XI, No. L) veröffentlicht wird, und zwar mit dem Anspruch, ein Konrad Witz zu sein. Ohne Kenntnis des Originals, besonders auch der farbigen Behandlung, ist kein entscheidendes Urteil möglich. Die Abbildung reicht nicht einmal aus, die Formensprache genau zu prüfen; sie versagt besonders im obern Teil, beim Kopf Christi fast völlig. Aber die Haltung dieses Kopfes hat viel Gemeinsames mit dem Gekreuzigten der Biblia Pauperum, und ebenso des Körpers am hölzernen Stamme. Links die Frauengruppe, rechts Johannes allein, in fast statuarischer Isolierung der Körper aufgereiht, der Lieblingsjünger doch gar zu schwach,

um so allein gegen jene aufzukommen. Und links kniet noch der Stifter weiter vorn, mit gefalteten Händen und ausgebreiteter Gewandung; er stört das Gleichgewicht vollends, das wir zu suchen pflegen. Aber auch das Kreuz ist schräg gestellt, in perspektivischer Flucht nach links, und in der leeren Seelandschaft nur rechts hinten eine Stadt mit Mauern und Türmen an das Wasser geschoben. Alles spricht für Abhängigkeit der Komposition von weiteren Bestandteilen eines Altärchens, ob einer anderen Tafel oder zweien, sei dahingestellt. Der Rock des händeringenden Apostels hat Verwandtschaft mit dem unten nur bis auf die Knöchel reichenden, um den Leib gegürteten, auch in den Ärmeln knapp gehaltenen des Petrus, wie ihn auch das Christkindlein auf der Schulter des Christophorus in Basel trägt. Maria und die Gefährtin vertrügen sich mehr noch mit der Zeichnung zur Biblia Pauperum als mit den gemalten Frauengestalten des Konrad Witz. Die Witzforschung hätte also schon hier davon profitieren können, wenn die Biblia Pauperum Weigel-Felix berücksichtigt wäre. Aber eben diese gemalten wie die gezeichneten Figuren gehören nah genug zusammen, wenn wir die Maria aus der Anbetung der Könige in Genf oder die Anna aus der Begegnung mit Joachim in Basel (B. XX u. XXXIV) neben die Frauengruppe unter dem Kreuz (D. 3) legen. Beide Arme übereinander kreuzend steht die Schmerzensmutter hochaufgerichtet und gefaßt im gezeichneten Bilde, das im Zusammenhang mit den untern Szenen komponiert ist; nur die Falten ihrer Kleidung türmen sich am Boden übereinander und gleiten links sogar über die Grundlinie, über den Rahmen hinaus. Der Hauptmann ihr gegenüber ist im Schnitt und in der Haltung des Kopfes nur eine flüchtigere Wiederholung des Christophorus in Basel, und muß zu seinem Nachbar rechts herumblicken, sich also von der Gegenseite zeigen.

Demselben Urbild verwandt erscheinen auch die Helden des alten Testaments darunter: Abraham links und Moses rechts. Der Erzvater tritt mit seinen schweren Füßen und kurzen stämmigen Beinen ganz so daher, wie Joachim an der Pforte in Basel. Er hat das große Schwert erhoben, und der Engel über dem Altar nimmt die Spitze sorglich in den Arm. Aber wir sehen doch nicht ab, wie der Streich geführt werden konnte, so kräftig auch der Eiferer den Kopf des Isaak herabdrückt, und so demütig sich dieser beugt, noch immer mit dem Holzbündel auf dem Rücken. Dem frommen Knaben fehlt es nicht an einer gewissen, etwas ältlichen Anmut. Aber der Patriarch selbst ist nur ein Metzger, dem sein Handwerk versagt. Er hat wenigstens seinen Mantel falten lassen, so daß ein Haufen eckigen Gefälts am Boden liegt. Und an der Kleidung des Mannes erkennen wir denn auch eine Eigentümlichkeit des Malers von Basel. Sein Petrus im Kerker zeigt diese Art einer glatten großflächigen Behandlung des Rockes, der den Oberkörper ziemlich fest einschließt und sich rund vorwölbt, dicht daneben aber an dem Ärmel das gekräuselte Faltenwerk, das hier bei Abraham auf beiden Seiten durch die hinaufgeschobenen Oberärmel gebildet wird. Unterhalb des Gürtels fallen die Lagen des schweren Stoffes genau so, wie beim weggeführten Petrus in Genf, nur verdeckt eine breite Tasche das senkrechte Gehänge zum Teil. Der nämliche Gegensatz kehrt an dem Rockschoß des Kriegsknechts vorn in der Mitte des Gemäldes wieder, und aus dessen Schlitz kommt das Bein ganz ähnlich hervor, wie bei Isaak hier. Beide Figuren treten über den Rand, wie der Engel oben über die Grenze des Feldes hinauswächst. Dort ist sogar keine Linie nachträglich hingezogen, wie es unten geschah.

Nur mit Mühe hat sich der Zeichner daneben beim Schlangenwunder innerhalb des Ausschnitts gehalten, der für diese Massenszene bestimmt war. Aber er beschränkt sie auch demgemäß. Kaum mehr als ein Opfer wird zu Füßen des Wundermanns sichtbar, während links sich wenigstens eine Gruppe von Genesenden drängt und eifrig betet, wie der Führer befiehlt. Diese kleinen Figuren können wir nur mit den Aposteln im Kahn beim Fischzug in Genf vergleichen, wenn nicht mit dem andächtigen Stifter des Altars selbst. Moses dagegen steht hier wie Petrus als Schutzpatron dort, nur von der Gegenseite gesehen. Mit den beiden erhobenen Armen und großen Händen gleicht er noch mehr dem David in Basel, dem das Quellwasser in prächtigen Gefäßen gebracht wird, nur wieder herumgedreht auf die andere Seite. Der Felsen hinter ihm ist als Kulisse behandelt wie bei Christophorus in Basel, und die Berglandschaft in der Mitte bei der Kreuzigung nicht ausführlicher, als die Andeutung der Opferstätte mit Altaraufbau und geflochtenem Zaun für den Widder und

Abraham mit seinem Sohn zur Linken darunter. Das darf nicht wunder nehmen, wo wir es mit Federzeichnungen zu tun haben, bei denen die malerische Erscheinung des Schauplatzes überhaupt nicht mitzuwirken hat, sondern ausschließlich die Figuren, und wo es selbst bei diesen allein darauf ankommt, die Übereinstimmung des Geschehens, wo nicht die Identität der Handlung, zu verschiedenen Zeiten, aber zwischen entsprechenden Personen hervorzukehren.

Wer von Konrad Witz, dem Maler der erhaltenen Tafelbilder, herkommt, wird zunächst etwas befremdet sein; er würde sich, auch wenn die Personalunion zwischen ihm und dem Urheber dieser Pergamentblätter zur Biblia Pauperum urkundlich verbrieft und unumstößlich gesichert wäre, wahrscheinlich enttäuscht finden. Aber die Erwartung, in Zeichnungen zur Armenbibel die nämlichen Vorzüge anzutreffen, die wir an den Gemälden bewundern, ist unberechtigt und muß überwunden werden; sonst ist keine Verständigung möglich. Die großen Eigenschaften eines Graphikers liegen ganz anderswo und sind ganz anderer Art, als die Neuerungen des Konrad Witz in der Malerei. Sie müssen sich sogar ihrem Wesen nach widerstreiten und können sich kaum miteinander vertragen. Die Eigenart des Malers von Basel beruht auf der plastischen Gestaltung seiner Einzelfiguren, wie er sie voll ausgerundet in ihrer Raumschicht hinsetzt, fast immer auf schmalem Vordergrunde wie Bildwerke auf einer Steinplatte, genau so wie seine Zeitgenossen, die Steinmetzen, eine Anbetung der Könige Körper an Körper reihend vor eine Wand bringen, etwa über einem Torweg von unten gesehen und mit einem Pultdach vor dem Regen geschützt. Solche reichbemalten Stein- und Holzskulpturen, farbenprächtig, hier und da vergoldet oder versilbert, in frappanter Beleuchtung, mit ihren Schlagschatten gegen die Mauer oder gar mit einem Brokattepich, einem Damastgewebe dahinter, im Bilde wiederzugeben, samt und sonders abzukonterfeien, so recht zur Augenverblendung, das ist sein Ehrgeiz.

In summa, in ciò che fà cerca ingannare
All'occhio la pictura, e quel che è piano
Tucto rilevo al senso dimostrare . . . .
Chi serà quel, che possi el chiar colore
Lucido e trasparente de un rubino
Contrafar mai o el suo vago splendore.
Chi è quel, che possi el sol in sul mattino
Dipenger mai o un specchiar dell'acque
Cum fronde e fior vicini al lor confino!

So bezeichnet Giovanni Santi, der Vater Rafaels, das Ziel der Malerei als echter Quattrocentist, der die Leistungen eines Jan van Eyck bewundern gelernt hat und mit Piero dei Franceschi und Andrea Mantegna, wie mit dem Niederländer Justus von Gent in Berührung gekommen war. Das gilt auch diesem Deutschen, der den Meister von Flémalle kennt[5]) und mit den Malern wie den Bildnern des Burgundischen Hofes in Dijon verkehrt hat, als das Höchste. Aber mit dem Streben, diesen Vorbildern nachzueifern, hat er auch die Fehler eingetauscht, die wir bei jenen Realisten oft bemerken. Das Modell erlahmt in der angenommenen Pose und die Aufmerksamkeit des Künstlers wird durch die Beobachtung der Natur und deren Wiedergabe so völlig in Anspruch genommen, daß er dies Versinken in Apathie gar nicht bemerkt, ja daß er selbst ganz Auge dort, ganz Pinsel hier, nur auf die sichtbare Erscheinung und ihr Konterfei auf seiner Fläche, wohl gar auf satte Farben, prächtige Stoffe, Zeugmuster und Zierat erpicht, den Sinn der Handlung ganz vergißt. In leidlich haltbarer Körperstellung hingestellt, erstarren seine Gruppen, wie der Koch und der Küchenjunge im verzauberten Hause Dornröschens. Das läßt sich ertragen bei Szenen, wo nur zwei Personen auftreten oder nur eine Hauptperson sich einer Reihe von Statisten gegenüber befindet. Aber es stört uns nur da nicht im Genuß der malerischen Leistung, wo die Handlung gleichgültig oder zeremoniell ist, nicht eigentlich, sondern nur symbolisch gilt. Zu lebhafterem Austausch schickt es sich nicht mehr, wie zwischen Antipater und Julius Caesar, Ahasver und Esther. Wie töricht, zweideutig erscheint bereits die Begegnung des jugendfrischen Joachim mit der alten Anna, — als führte ein Malerknabe die verwitwete Meisterin heim. Wie hocken die beiden weiblichen Heiligen in Straßburg gelangweilt nebeneinander!

Nur ganz wenige Versuche zur Darstellung lebendigen Geschehens besitzen wir auf den erhaltenen Gemälden von Konrad Witz, und auch das Bildchen in Neapel verrät das Ungeschick, ein freundliches Genremotiv in der

[5]) Dies gesteht mir auch D. Burckhardt neuerdings zu. Jahrbuch d. pr. Kunstsammlungen a. a. O. Wer aber mag behauptet haben, K. Witz hätte nach Skulpturen gemalt und nicht nach der Natur studiert? Ich kann doch nicht so mißverstanden werden.

heiligen Familie herauszubringen: der Pflegevater bleibt mit seiner Gabe für das Kind auf halbem Wege hängen, als sei er seiner Glieder nicht mehr mächtig, die Bewegung auszuführen. Eigentlich historische Erzählung gibt nur der wunderbare Fischzug, und auch dieser in der seltsamen Verbindung mit dem Versinken des kleingläubigen Petrus vor dem Herrn, der ihn über das Wasser schreiten heißt, — und besonders die Befreiung des Petrus aus dem Kerker, die wieder in zwei Momente zerlegt und nebeneinander gebreitet ist, so daß alle Wahrscheinlichkeit im Benehmen der anwesenden Wächter aufhört. Der glückliche Griff nach dem wirksamen Moment der Aktion selber ist nicht die Stärke dieses Malers gewesen. Gerade dies eine auseinandergezogene Breitbild, das wider die Gewohnheit von rechts nach links abgelesen werden muß (B. XXIII), steht als die wichtigste Urkunde da, wenn wir Konrad Witz als Erzähler fassen wollen.[4]) Hier gilt es, den Maßstab zu finden, der an die Geschichten des alten und neuen Testaments angelegt werden muß, die in einer Biblia Pauperum begegnen. Auch da gibt es Repräsentationsbilder, ruhigere Situationen; aber ein Teil verlangt Handlung kurzweg.

Rechts sitzt Petrus in der Kerkertür, die der Engel geöffnet und zurückgeschlagen hat. Das Turmverließ ist übereck gestellt, so daß die Wächter in dem Winkel rechts nicht diesen Vorgang sehen können, sondern nur den folgenden im Vorhof links, den sie im Augenblick des Erwachens überschauen. Daß der Engel ein Halseisen vorsichtig öffnen muß und daß auch der Fuß noch eine Fessel trägt, ist umständlich dargetan, d. h. für den Beschauer, der das Bild von außen betrachtet. Das geschieht, indem der Apostel weiterschläft, wie der hockende Wächter hinter dem Engel auch zu schnarchen scheint. Links aber, neben einer abermals übereck einspringenden Mauer wird der Befreite hinausgeleitet, mehr gezogen durch den Himmelsboten, fast wie schlaftrunken oder nachtwandelnd, ganz ohne Anteilnahme an der eigenen Rettung. Nur die Bogenhalle am Oberstock des Hauses begleitet im Hintergrund diesen Ausmarsch mit ihrem abgemessenen Rhythmus, nicht eben eilig. Es ist wieder ein Situationsbild, wie etwa Tobias mit dem Schutzengel beide nebeneinander im Rahmen stehen, um sich malen zu lassen, ohne woher und wohin. Und dennoch ist durch andere Mittel der Schein von Leben und Bewegung über diese beiden getrennten Stücke der Fabel gebracht. Der kniebeugende, soeben aufstehende Rittersmann in der Stahlrüstung zückt gerade sein Schwert aus der Scheide, um ein erstes Stückchen wenigstens, da er die Flucht erspäht. Dieser Ruck antwortet dem Kriegsknecht, der dahinterstehend den Arm ausstreckt und weit offenen Mundes hinausweist über die Ecke, hinter der die Vorbereitung ihnen verborgen bleibt. In der Mitte zwischen den zwei Momenten, in denen uns die beiden Hauptpersonen gezeigt werden, ist ganz im Vordergrund der (oben oft erwähnte) Wächter angebracht, in dem wir den leibhaftigen Träger der Peripetie erkennen. Er greift mit der Rechten nach seiner Hellebarde, die am Boden lag, hat das rechte Bein schon aufgestützt, während das linke noch knieend den Boden berührt, und wendet sich zugleich von diesem Tun neugierig herum, mit dem Blick dem Gefangenen und seinem Befreier folgend, so daß wir über den Rücken der rechtshin gebeugten Gestalt hinweg das Profil des behelmten Kopfes nach links gedreht sehen, und streckt den linken Arm mit weit geöffneter Hand gegen den Spuk aus, dessen Anblick ihn im Vollzug seines Griffes erlahmen läßt. Diese Hand ist der Angelpunkt; mit ihrem gestreckten Zeigefinger und abstehenden Daumen zwingt sie die Aufmerksamkeit des Betrachters. Und zu ihr gehört als Ergänzung die hinausweisende Hand des Engels links, wie die hineinzeigende des Kriegsknechts zur Rechten.

Die wirksam gedrehten Körper des Ritters und des Knappen, zwischen denen sich der unbequem sitzende Schläfer und der lösende Befreier aufbauen, geben zusammen eine geschlossene Gruppe, über deren dreieckigen Umriß die Horizontalbewegung des weisenden Armes rechts zu der fortgesetzten Armhorizontale der beiden Fliehenden hinüberleitet, bis zum Ausgang. Aber ein gut Teil der Rechnung liegt in dem Spiel der Hände, wenn nicht der Hauptanteil an der Illusion eines Geschehens, wenigstens des gutwillig vorgestellten Verlaufs von rechts nach links, der dem Beschauer sonst eigentlich gegen den Strich geht.

Mit diesen Händen greifen wir an das Kapital des Zeichners der Biblia Pauperum. Sie spielen in den 16 bis jetzt veröffentlichten

[4]) Vgl. unsere Abbildung nach der »Basler Festschrift 1901.«

Historien des Kodex Weigel-Felix eine ganz auffallende Rolle. Und diese Sammlung von Variationen zeigt uns genau den nämlichen Bestand wie die 12 nackten Hände, die hier in der Befreiung Petri von Konrad Witz aufgeboten sind. Und gehen wir der Gesamtform der beim Zeichner vorkommenden Hände nach, die bei den Propheten zuweilen in größeren Exemplaren auftreten, und verfolgen die Fingerstellungen, die er sich als verdeutlichendes Mittel der Gebärdensprache vorbereitet hat und die er, bald von der einen, bald von der andern Seite gesehen, an seine Figuren verteilt, so kommen wir auf den ganz einheitlichen Grundstock, der auch in den übrigen Tafelbildern des Konrad Witz insgesamt vorliegt.

Die Wichtigkeit solcher Handstudien für die Maler des XV. und XVI. Jahrh. ist jedermann bekannt, der einmal vom Abendmahl des Lionardo da Vinci gehört hat.[5]) Um sie auszukundschaften, ist nur ein wenig Übung erforderlich, sich bei einem vor Augen stehenden Beispiel vorzustellen, wie die gesehene Haltung sich von der Gegenseite ausnehmen müsse; die Korresponsion der linken und rechten Hand vervierfacht schon das Anfangskapital.

Die Hände aus der Befreiung Petri sind bald zusammengelesen. Die hineinweisende Hand des Kriegsknechts rechts ist leicht erkennbar als zugehörige, großgeformte Umkehrung der hinausweisenden, feiner gebildeten des Engels links. Der greifenden Faust des Wächters vorn reiht sich überraschend genug die andere Hand des Engels an, die den Petrus derber, als wir erwarten, am Handgelenk packt. Dieselbe Dicke und Rundlichkeit hat die herabhangende, doch fleischige, fast geschwollen aussehende Rechte des Apostels. Das breite Metacarpium und den aufgerichteten Daumen zeigt die Linke, die das Buch so fest hält, wie der Pfarrer sein schweres Breviarium trägt, wenn er durch die Kirche schreitet oder zum Begräbnis im Leichenzuge daherwandelt. Und selbst die Hand des Gefangenen, die lässig im Schoße ruht, hat dasselbe Kaliber. Die ganz geschlossene Faust des schlafenden Wächters hinten beschließt diese Reihe. — Vorgestreckte Zeigefinger, wie bei den beiden Wächtern, und beschäftigte Mittelfinger, wie beim Engel am Halseisen des Heiligen, sind lang und zugespitzt. In einzelnen Exemplaren geht Witz auf den Gemälden, in Basel besonders, bis zur genauen Naturbeobachtung in der Nähe, wie in der plumpen Bauernhand Joachims, die er Anna auf die Brust legt und der ebenso wenig priesterlichen wie königlichen Melchisedeks, deren Daumen und Zeigefinger wir in abnormer Gelenkstärke nur bei einseitiger Anstrengung des Handwerks verbildet denken können (wie z. B. auch in Dürers Selbstbildnis von 1493). Im übrigen trifft man die schlankgebauten Finger mit etwas zugespitzten und zurückgebogenen Vordergliedern, die breite Handfläche mit vollem Polster unter dem Daumen bei Konrad Witz in sehr verschiedenen Größen, bis zu den winzigen, fast verkümmerten Miniaturhändchen auf dem Bild zu Neapel. In den Tafeln des Basler Altarwerks begegnet uns schon eine willkommene Übersicht über die Fingerstellungen, die er sich ausgebildet hat. Da ist bei David die Hand mit den beiden langen vorgestreckten Vorderfingern, zwischen dem abstehenden Daumen oben und dem eingeschlagenen Paar unten; da ist bei Antipater die Krümmung der drei unteren Finger mit dem allein vorstehenden Zeigefinger und gegenüber der hochaufgerichtete Daumen bei gleicher Krümmung der Vorderglieder in der ganzen Reihe der übrigen; bei Julius Caesar die vorgestreckte Rechte mit spielender Bewegung der unteren Finger, wie beim Engel, der Petrus hinausleitet, und umgekehrt bei Salomo im Fragment zu Kreuzenstein, und auf der andern Seite die Faust, die das Szepter nur mit den gekrümmten vier Fingern hält und mit dem Daumen dagegen stützt (B. XXVIII). Wie diese Haltung sich in Bewegung umsetzt beim Vorstrecken des Szepters, zeigt Ahasver, der damit die Krone Esthers berührt, aber von der Gegenseite gesehen (B. XXVII). Und Esther hat alle Finger der erhobenen Hände in die Höhe geworfen, indem sie die Innenflächen zeigt; aber diese Stellung ist wieder so, daß sich der Gesamtumriß nach oben zuspitzt, wie immer von der breiten Phalanx der Knöchel aus, die zuweilen etwas schräg verläuft (vgl. Davids Linke, Christophorus, Abraham).

Gehen wir von diesen authentischen Beispielen aus dem Malerwerk des Konrad Witz zu den Zeichnungen der Biblia Pauperum Weigel-Felix über, so finden wir in der Anbetung der Könige (D. 1) die Hand Marias,

[5]) „Das Abendmahl von St. Onofrio", Jahrb. der K. pr. Kunstsammi. 1884. Rafael und Pinturicchio in Siena 1880.

die den Arm des Kindes faßt, (so wie auf dem Genfer Gemälde von der Gegenseite und in gleicher Richtung beim ältesten König vorn) nun hier noch beim zweiten Magier fast ebenso, goge mit den Gesetzestafeln (B. XXIX), und wieder umgekehrt bei der Königin von Saba in Kreuzenstein (Jahrb. a. a. O.) mit ihrem Prachtgefäß.



Konr Witz, Befreiung Petri, Genf.

wie vollends beim Pagen, der den Turban des ersten trägt, im Hintergrund rechts. Sie entsprechen den zahlreichen, irgend einen Gegenstand tragenden Händen in den Gemälden des Witz, wie der Ecclesia mit dem Kelch (Jahrbuch d. pr. Kunsts. 1906) und bei der Syna-

Die Hand mit den vorgestreckten Vorderfingern nebeneinander und dem eingeschlagenen Paar darunter, wie bei David in Basel (B. XXIV), kehrt in den Zeichnungen beim thronenden Salomo und umgedreht bei David wieder (D. 1), vor dem die Begleiter Abners diese Gebärde

des Schwurs wiederholen. Und niemand, der die Hand des Christophorus über dem Wasser, oder die Rechte Magdalenas in Straßburg und Salomos in Kreuzenstein, mit ihrer parallelen Fingerreihe gesehen hat, wird in den Händen des jüngsten Magiers und der Königin von Saba auf ihren Schreinen (D. 1) etwas Fremdes entdecken. Die Begleiterin der letztern legt ihre Hand auf die Brust, wie Maria unter dem Kreuz (D. 3) beide übereinander schlägt, und ebenso Esther vor Ahasver in dem Faksimile bei Weigel und Zestermann.[6] Dazu gehört die derbere Zeichnung bei der Witwe von Sarepta (D. 2) und bei vielen Propheten; aber die Größe und Wucht dieser Glieder wird uns bei solchem Illustrator erst verständlich, wenn wir die ungeschlachten Exemplare des Malers berücksichtigen, die er Joachim, David, Melchisedek, oder Julius Caesar und Antipater verleiht, als wären sie Spießbürger von Basel oder Metzgergesellen und Grobschmiede gewesen.

Die demonstrierende Hand des Propheten Elias mit erhobenem Daumen (D. 2) sehen wir ganz ähnlich an beiden empfangenden Händen Abrahams zu Basel (B. XXVI) und umgekehrt bei Salomo in Kreuzenstein. — Die weiterleitende oder belehrende Handbewegung, mit erhobenem Zeigefinger und drei eingeschlagenen darunter, erscheint beim Abraham im Gang zum Opfer (D. 2), wie umgedreht beim Propheten Esaias links oben auf demselben Blatte, — auf dem folgenden (D. 3) sogar dreimal: beim Hauptmann unter dem Kreuz, bei Moses neben der ehernen Schlange und beim Propheten zwischen beiden rechts. Auf den Gemälden finden wir sie wagerecht beim Kriegsmann neben dem Kerker Petri in Genf, und bei Christus am Ufer wenigstens Zeigefinger und Daumen, da wenig mehr aus dem Mantel hervorsieht. Und nun vergleiche man auf dem Faksimile bei W. & Z. wie König Salomo mit der Linken zu seiner Mutter spricht, wie Ahasver der Esther sein Wohlgefallen äußert, und wie vollends der Prophet seine Wahrsagung begleitet, — oder auf der Probe des Rosenthalschen Katalogs, wie Herodes bei der Vorführung Christi mit beiden Händen gestikuliert, und nicht minder Hanon vor den Boten Davids, denen er die Bärte beschneiden läßt. Die abwärts gespreizte Linke des Ahasver (W. & Z.) kommt auch bei Herodes (R) und bei dem Kriegsknecht in der Dornenkrönung vor (Kunstlagerkatalog von R. Weigel und darnach im Repert. f. Kunstw. XXVIII). Die Hand des Kriegsknechts vor Zedekias daneben ist wieder dieselbe, wie die Julius Caesars beim Maler (B. XXVIII) und kehrt oben, nur mit stärker zurückgeworfenem Daumen, bei Herodes wieder und bei Hanon unten von der Gegenseite (R). Genug, fast alles, was dieser Zeichner von sprechendem Ausdruck zustande bringt, beruht auf dem Fingerspiel der Hände, die er durch seine Kompositionen verteilt. Es sind sogar nicht sie, diese Bildzeichnungen als Ganzes, von dem selbständigen Wert, den ihnen Jaro Springer beigemessen hat; nicht sie erklären sich allein, sondern die Hände sind es, die den Schein sprechender Darstellung ertäuschen, gerade so wie in der Befreiung Petri. Und dies eine Hilfsmittel reicht nicht aus, die Szenen vor Mißdeutung zu schützen. Wie Joachim und Anna auf dem Gemälde in Basel ohne die Heiligenscheine und deren Umschriften uns ganz anders vorkommen würden, so könnten wir die Witwe von Sarepta in diesen Zeichnungen auch für ein armes altes Weib ansehen, das beim Holzsammeln auf dem Grundstück eines reichen Juden ertappt wird, und den Propheten Elias eben für den harten Eigentümer, der ihr des Diebstahls wegen Vorwürfe macht: so übertrieben ist die Gebärde seiner Hand, die aus der schwachen Greisenfigur im Mantel geradezu hervorplatzt und unter dem Profil des Kopfes zur Hauptsache wird, wie beim Petrus in Genf die Hand mit den Schlüsseln und die Rechte auf der Schulter des Kirchenfürsten viel stärker wirken als der ganze heilige Mann selber. Bis in ihre Einseitigkeit und ihre Schwächen stimmen Conradus Sapientis de Basilea und der Zeichner der Biblia Pauperum Weigeliana miteinander überein.

Ein ganz besonders kennzeichnender Bestandteil der Gemälde des Konrad Witz sind seine Patriarchen und Propheten, denen er durch jüdische sowohl wie heimische Charakterköpfe, im ganzen wohl Baslerischen Ursprungs aus den Zeiten des Konzils, wie durch abenteuerliche Ausstaffierung und fremdartige Kostümstücke möglichst sinnfällige Wirkung zu sichern strebt. Wer auf den Tafelbildern den David in seiner Pelzkappe mit hochgeklapptem Schirm und langem Bart,[7] den Melchisedek mit stei-

[6]) Vgl. die Abbildung in dieser Zeitschrift 1905, Nr. 9, nebst drei Basler Gemälden S. 265 ff

[7]) Solch ein Exemplar scheint auch zu Piero dei Franceschi nach Rimini gedrungen zu sein, wo er den

lem, perlenbesetztem Barett, nach Art eines Mörserhutes, mit seinem fettigen Haargelock, seiner langen Nase und dem schief eingesetzten Mund im dunkeln Backenbart gesehen hat, oder den feisten bartlosen Julius Caesar mit seiner Zinkenkrone um die Mitra, und den grinsenden Ahasver mit seinem orientalischen Kopfputz, neuerdings noch den ebenso rasierten Salomo in dem mächtigen, mit Perlen und Edelsteinen benähten Filzhut und die Königin von Saba als Sibylle mit Turban und Schleier (nach Art des Flémallers), der kann die Zinkenkronen mit der Sendelbinde oder dem Türkenbunde zusammen bei den Königen des Zeichners und die Schleiertücher bei Herodes, bei David und Zedekias, oder die seltsame Helmzier des Hauptmanns unter dem Kreuz, die wie ein Hahnenkamm überklappt, oder gar das dreifach umgeschlungene Gewinde auf dem Türkenhaupt eines Propheten, den wir bei Gentile Bellini oder Vittore Carpaccio allein so echt zu finden meinten, hier bei der Krönung Marias im Faksimile der Weigeliana, nur als Ausgeburten der selben Phantasie begreifen, eben des Tonangebers im lokalen Zeitgeschmack, der wieder mit bestimmten Symptomen der Nachbarschaft zusammenhängt. Konrad Witz versucht schon die nämliche Wirtschaft mit seinem Kostümvorrat oder seltsamen Kleidungsstücken, die er beim Zusammenstrom fremder Scharen erjagt hat, wie später Rembrandt, der Antiquitätensammler und Raritätenmaler im Judenviertel von Amsterdam. Dreimal zählen wir in den vorhandenen Abbildungen aus der Biblia Pauperum den geflochtenen Bart: bei König David (D. 1) und einem Propheten (Probe bei Rosenthal) in einer Flechte, bei einem andern (W. & Z.) in zwei langen Flechten nebeneinander, auf die Brust fallend. Und darin spricht sich, wie vor Jahren schon bei Konrad Witz hervorgehoben wurde, die persönliche Beziehung zur Kunst des burgundischen Hofes in Dijon, mit ihrem Claus Sluter, in den flandrischen Niederlanden mit Hubert und Jan van Eyck, oder in den wallonischen Teilen mit dem Flémaller aus.[8]) Es ist gewiß keine Durchschnittsware, die wir bei gewöhnlichen Zeichnern zur Biblia Pauperum überall oder in den östlicheren Gegenden Süddeutschlands, etwa im Salzburgischen ebenso anträfen.

Neben den langen Schriftrollen und den geknickten Papierstreifen, die seine Propheten gelegentlich so ungeschickt und derb handhaben, wie der Verkündigungsengel des Konrad Witz in Basel sein Gewand und sein Spruchband (Jahrb. d. pr. Kunsts. 1906), verwendet der Zeichner der Weigelschen Pergamentbibel gern den schweren Kodex, den wir (W. & Z. beim obersten, R. links oben, D. 1 beim untern links) ganz ähnlich finden wie bei der hl. Katharina auf der Straßburger Tafel. Damit gelangen wir zu den Gewohnheiten heimischer Schreibstuben, und erkennen in den Trägern auch Gevatter Schneider und Handschuhmacher, oder Gelbgießer und Beckmesser von Basel, genau so wie in Petrus und Andreas beim wunderbaren Fischzug in Genf, oder bei Joachim und Christophorus. Neben der Kreuzigung begegnet (D. 3 l.) ein alter Jude, der seine Verwandtschaft mit Melchisedek nicht verleugnet; aber in der Behandlung der Gesichtsteile bis hinein in die Augen erinnert er auch an den Engel, der Petrus aus der Gefangenschaft befreit. Jeremias darunter hat etwas vom Aussehen der Katharina in Straßburg, die von der Gegenseite erscheint und natürlich jünger ist; seine Mütze wieder finden wir umgedreht bei dem Psalmisten gegenüber, der von seinem Profil nur Nase, Unterlippe und Bart zeigt; die fast ebenso abrupt hervorspringen wie die Finger der gestikulierenden Hand, und beides vollführt doch die gleiche Mimik wie die Finger Christi, die den kleingläubigen Petrus aus dem Wasser heraufwinken in dem Gemälde des witzigen Sapiens in Genf. Überall ist die Verwandtschaft mit dem jüdischen Opferpriester auf dem Basler Altar ganz deutlich: die lange Nase mit starkem, breitem Rücken und klumpigem Ende, der fast eingedrückte Oberkiefer darunter. Nur zieht sich der Mund dort kleinlich zusammen, während er hier willkürlich verzerrt, schief gestellt, vorgeschoben ist, um Abwechslung des Ausdrucks auch in die flüchtigen Federskizzen zu bringen. Im Grunde bleibt es dasselbe Verfahren, wie mit den Händen. Bei der Kreuztragung (D. 2) sehen wir mindestens in drei Propheten, dem links oben und den beiden rechts, den nämlichen Kopf, nur verschieden gedreht, gebartet,

hl. Sigismund von Burgund als Schutzpatron des Malatesta hinsetzt. Aber auf Kaiser Sigismund kommen wir bei Masaccio in der Katharinenlegende zu S. Clemente in Rom.

[8]) „Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um 1430—60." Abhandlungen der K. S. Gesch. d. Wissenschaften, Bd. XXII, II. Leipzig 1903.

verkappt, gekrönt, etwas jünger oder etwas älter oder gar mit griesgrämig verzogenen Mienen. Der Psalmist gehört näher zu Abraham unten, der Verfasser der Klagelieder zu Elias, d. h. sie sind übers Kreuz verteilt. Ja, der Alte in der Kapuze rechts oben ist nur eine Umdrehung und Verwilderung des Christus unter dem Kreuz, — wie auf dem folgenden Blatte das schräg herabhängende Antlitz des Gekreuzigten unbewußt weiterwirkt in der Vergrößerung und Vergröberung des Propheten daneben, der als Zimmermann Joseph bei der Geburt den treuen Pflegevater spielen könnte. Er stimmt wie sein Gegenstück links vortrefflich zu den Insassen des Kahnes beim Fischfang in Genf, die bisher gar nicht genug für solche Vergleichungsarbeit hervorgezogen werden.

Wie bei den Köpfen und Händen finden wir das nämliche Verfahren der Umdrehung und des Wechsels auch bei den ganzen Figuren. Eine Art Kontrapost waltet im Aufbau besonders durchstudierter Gestalten, auf deren Wirkung es für die Deutlichkeit ankommt. So mußten wir bereits oben den Kriegsknecht im Vordergrund der Befreiung Petri als den lebendigen Träger des Umschwungs in der Fabel bezeichnen: er sitzt zwischen den zwei wiederholten Paaren der Hauptpersonen wie die Angel an der Tür, um die sich die verborgene Innenseite rechts und die offenkundige Außenseite links drehen. Aber auch der gefesselte Petrus ist ein berechneter Faktor für die Exposition. Die stützende Hand am Kopf des Schlafenden und die lässig in den Schoß gesunkene Rechte sind einander diagonal gegenüber gestellt. Den Händen des Engels an dem Halseisen entspricht übers Kreuz das Fußeisen rechts unten, dem zuliebe das Gewand aufgerafft ist. Mit diesem Petrus einerseits und dem vom Rücken gesehenen Kriegsknecht in der Mitte vorn wäre der kniebeugende Spötter bei der Dornenkrönung zu vergleichen, bei dem wir wieder die huldigende Hand wie ein Waschholz groß gezeichnet sehen und den Kopf mit der verzerrten Fratze ganz in Profil gegen die Nachbarkörper gesetzt. Durchaus ähnlich entfaltet sich der raisonnierende Herodes, dem der gefangene Christus vorgeführt wird (in der Probe bei Rosenthal). Rechter Fuß und linke Hand drücken abwärts, rechte Hand und linker Fuß strecken sich vor. Umdrehungen der ganzen Modellposen wird jeder beim Konrad Witz in seinen Gemälden ebenso leicht erkennen, wie bei diesem Zeichner der Biblia Pauperum, den wir auf Grund all der nachgewiesenen Übereinstimmungen und Verwandtschaftszeichen für identisch halten mit jenem Maler von Basel, der aus Rottweil in Schwaben zugewandert kam. Mag seine natürliche Herkunft nun bis an den Bodensee hineinweisen und seine künstlerische Herkunft bis nach Frankreich und Flandern hinausdeuten, keine Beziehung ist so eng, wie die zwischen den Gemälden des Conradus Sapientis de Basilea und der Biblia Pauperum Weigeliana.

Das stärkste und entscheidendste Beweisstück aber bleibt, auch nach der authentischen Veröffentlichung drei neuer Blattseiten aus dem Original, das Faksimile bei Weigel und Zestermann, von dem ich ausgegangen war, und das für seine Zeit ganz vortrefflich den Charakter der Zeichnung auf Pergament bewahrt. Allesamt bezeugen die vorliegenden Proben nebeneinander, daß wir es nicht mit einem gewöhnlichen, allein für die Buchillustration geschulten Zeichner zu tun haben, sondern mit einem Maler, dessen Hand sich an anderen Maßstab gewöhnt hat und dessen Bildanschauung und Gestaltungsart über die herkömmlichen Schranken dieser graphischen Arbeit hinausgewachsen waren. Seine Kompositionen drängen, trotz allem Verzicht auf reichere Entfaltung der Figurenzahl, die wenigstens bei einzelnen Szenen, wie Kreuztragung, Kreuzigung, Schlangenwunder erwartet werden durfte — vielleicht aber auch dem Erfinder nicht gerade lag — schon durch die Figurengröße, durch Gewandmassen oder ausgestrecke Gliedmaßen unten, durch Himmelsboten, Architekturteile, Lanzen und Stangen oben über den Rahmen hinaus. Sie wollen aus ihren drei vorgeschriebenen Kompartimenten gelegentlich zu einer großen Einheit zusammenwachsen, wie das größere Format des Pergamentblattes sie in seinem Sinne herausfordert.

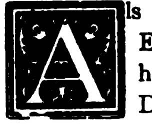
Die sicherste Auskunft über die positiven Gewohnheiten des Malers, der hier neben seinen anderen Aufträgen auch die Illustration der Biblia Pauperum übernommen hat, den festen Anhalt für einen Zusammenhang mit der monumentalen Tafelmalerei auf einer ganz bestimmten Entwicklungsstufe der kirchlichen Kunst, gewährt noch immer das Blatt, das als oberes Hauptstück die Krönung Marias enthält und darunter die alttestamentlichen Vorbilder:

die Ehrung der eigenen Mutter durch Salomo auf dem Königsthron seines Vaters und die Erhebung der Esther durch Ahasver zur Königin seines eigenen Reiches. Jede, auch noch so geringe Verkleinerung des Originals bewirkt natürlich immer eine weitere Einbuße, wo der Maler sich schon Gewalt antun mußte, sich in den Grenzen seines Pergamentblattes zu halten. Er wächst auch hier darüber hinaus, nicht allein mit Gewandzipfeln unten und verdachender Architektur oben, sondern vor allem mit dem Giebelaufbau des Hauptbildes in der Mitte, der die Gesamtheit zusammenfassen und bekrönen soll. Und der Baldachin, unter dem die Mutter Maria vom eigenen Sohne zur Himmelskönigin gekrönt wird, er ist hier in Untersicht gezeichnet, wie die Deckenteile der Innenräume darunter, und die Stärke dieser perspektivischen Verkürzung bezeugt, daß der Maler das Ganze, mit den weit größeren Prophetenbüsten zur Seite, nach Art eines damaligen Altarwerks von beträchtlicher Höhe gedacht und in seiner Anschauung gesehen hat, obgleich er nur ein Pergamentblatt von bescheidenem Quartformat zu besetzen hatte. Unwillkürlich behandelte er dieses besonders dafür geeignete und hochfeierliche Thema wie einen Entwurf zu einer monumentalen Schöpfung. Das ist der haltbare und wertvolle Rest der Beobachtung, die sich schon Weigel und Zestermann aufgedrängt hatte, als sie die Vermutung aussprachen, diese Blätter seien wohl allesamt nur Skizzen flüchtiger Art, bestimmt, für sorgfältigere Durchführung die Hauptsachen festzulegen. In dem perspektivisch klar berechneten Aufbau, der ihm vorschwebt, haben wir aber das wichtigste Zeugnis für die Herkunft des Zeichners aus der monumentalen Tafelmalerei, und können ihn deshalb nicht anders als unter den Vertretern dieses Kunstzweiges suchen; je früher, desto sicherer unter den tonangebenden Meistern seiner Stadt.

Nicht die typologische Zusammenstellung der Bilder ist die bedeutsamste Eigenschaft, die mit dem Altarwerk des Konrad Witz in Basel übereintrifft, sondern die Rücksicht auf die perspektivischen Bedingungen, unter denen die oberen Reihen von Tafeln im Vergleich mit den unteren gesehen wurden, und die Architektonik der ganzen Schmuckwand im Anschluß an den Maßstab und die sonstigen Bedingungen des Kirchenraums. Wer die Fragmente der Ecclesia und der Synagoge sieht, in denen auf schmaler Bühne doch jede Einzelfigur, nicht in engumschließender Nische, sondern in einem weiteren Gehäuse, in einem Gemach mit seitlich angebrachtem Fenster links oder Türausgang rechts gezeigt wird, der kann nicht zweifeln, daß dies Paar allegorischer Personen einer oberen Reihe als korrespondierende Glieder des Ganzen angehörte, und daß wir zu dem Engel Gabriel ebenso die Madonna in ihrem Gemach als Gegenstück zu ergänzen haben. Unter der Synagoge befand sich, wie aus den Architekturgliedern, der wieder rechts mit einer Fensteröffnung durchbrochenen Nische zu erkennen ist, die statuarische Einzelgestalt des jüdischen Opferpriesters, und fordert links als Gegenstück unter der Ecclesia die Einzelgestalt eines christlichen Priesters für das unblutige Opfer der Messe.[9]) Das richtige Verständnis dieser Bedingungen hat auch R. Stiassny in den Stand gesetzt, das in Kreuzenstein aufgefundene und als Werk des Konrad Witz erkannte Fragment mit Salomo und der Königin von Saba als einen Teil der Außenseite dieses Altares zu bestimmen. Die perspektivischen Anläufe zur Entwicklung eines Innenraums gehen in den Zeichnungen zur Biblia Pauperum genau so weit, wie auf den Tafeln des Konrad Witz in Basel und in Genf, die zu solchen Altären gehört haben. Gerade deshalb schließt das Mittelstück mit der Krönung Marias in dem Faksimile bei W. & Z. neben den ebenso in Untensicht gezeigten Propheten, besonders der von knieenden Engeln getragene Baldachin so entscheidend die Rechnung, die wir aufzustellen vermögen. Und in dem überragenden Giebel des Heiligtums, das auf dem Pergamentblatt skizziert ist, gipfelt der ganze Beweis von der Identität der Person des Zeichners der Biblia Pauperum Weigeliana mit dem Maler Conradus Sapientis de Basilea. Schmarsow.

[9]) Ob sie genau so, wie die oberen, auf beiden Seiten eingerahmt waren oder nur eine Architekturkulisse — wie der Opferpriester rechts, so sein Gegenstück links — hatten, ist hier nicht so wichtig, wie die Tatsache, daß Sockelglieder gegeben sind, die nach unten gehören, wie sie gesehen werden.

Altarkonsekrationssiegel des XII. Jahrh. in der Pfarrkirche zu Niederzier.

ls im November 1906 infolge einer Erweiterung der Pfarrkirche zur hl. Cäcilia in Niederzier im Kreise Düren der marmorene Hochaltar, welcher im Jahre 1825 der Kirche von der dortigen Gräfin Josina von Hochsteden geschenkt wurde und aus der Kurfürstlichen Kapelle zu Bonn herstammt, niedergelegt wurde, um als Seitenaltar in dem Erweiterungsbaue wieder aufgerichtet zu werden, fanden sich unter der oberen marmorenen Deckplatte des Altartisches noch zwei andere übereinandergeschichtete Decksteine aus Sandstein und im Unterbau ein wohlerhaltenes Reliquiengrab, mit einer einfachen viereckigen Bleikapsel, auf deren Vorderseite die Aufschrift: *Reliquie* | *SCV virgi* | *nu* (Reliquiae sanctarum virginum) eingeritzt ist. In der Kapsel befanden sich in Leinwand gehüllt sieben vortrefflich erhaltene kleinere Gebeine oder Gebeinteile eines menschlichen Körpers (ein Brustwirbel, ein Halswirbel, eine kleine Rippe, zwei Hand- oder Fußknochen und zwei Schädelteile) nebst vier Weihrauchkörnern. Geschlossen war die Kapsel durch einen starken abgewalmten Deckel aus Eichenholz. Das Ganze war kreuzweise umspannt vom einem Bändchen aus Leinwand, auf welchem überhalb des Holzdeckels ein mächtiges, kreisrundes Siegel aus weißem Wachs aufgefügt war.

Das Siegel ist vollständig erhalten. Der Durchmesser beträgt 7,5 cm. Die Umschrift, welche durch keine Linie von der Bildfläche getrennt ist, lautet: ✠ *PHILIPPVS · DI · GRA · OSENBRVGGENSIS · EPS.* Das Bild stellt den Bischof dar im vollen Pontifikalornate, jedoch unbedeckten Hauptes, auf einem Throne sitzend. Die liturgischen Gewande: Pontifikalschuhe, sorgfältig gefältete Albe, Tunicellen, mit Gabelkreuz versehene Kasel sind sehr gut zu erkennen. In der Rechten hält der Bischof den Stab, dessen schmucklose Krümme nach innen gekehrt ist, in der Linken ein geöffnetes Buch ohne Aufschrift. Abbildung eines Bruchstückes dieses Siegels befindet sich in dem Werke: „Die Westfälischen Siegel des Mittelalters" (Münster 1882) 1. Heft, 2. Abteilung, Tafel XVIII, 6, woselbst es als 2. Stempel des Siegels genannten Bischofs, der 1150, 1163 und sonst vorkomme, aufgeführt wird.

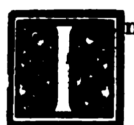
Philipp, Bischof von Osnabrück und Graf von Katzenelnbogen, regierte von 1141—1173. Daß er im Kölner Erzbistum Pontifikalfunktionen vorgenommen, ist auch schon anderweitig bekannt. Er weihte nämlich am 1. November eines nicht näher bestimmten Jahres einen Altar in der Unterkirche von St. Gereon in Köln. Da die in der Niederzierer Reliquienkapsel enthaltenen Gebeine laut Aufschrift solche der Gefährtinnen der hl. Ursula sind, deren Ausgrabung auf dem Ursulanischen Marterfelde durch den Deutzer Abt Gerlach im Jahre 1155 in größerem Maßstabe ins Werk gesetzt wurde, so ist die Konsekration der Pfarrkirche zu Niederzier erst nach diesem Jahre anzusetzen. Wahrscheinlich fand dieselbe am 30. August 1165 statt, denn am Sonntag nach dem 29. August wird von jeher in Niederzier die Kirmes gefeiert, und am 2. Oktober 1165 finden wir genannten Bischof von Osnabrück in Köln, woselbst er Reinold von Dassel die Bischofsweihe erteilte, der somit bis dahin keine Pontifikalhandlungen hatte vornehmen können. Daß der Osnabrücker 1188, als er der Weihe des Erzbischofs Philipp von Heinsberg in Köln beiwohnte, die Konsekration in Niederzier vollzogen haben soll, ist nicht wahrscheinlich. Aus der Mitte des XII. Jahrh. stammt auch der bei dem Erweiterungsbau in der Fundamentierung eines im Jahre 1772 errichteten Missionskreuzes dort aufgefundene romanische Taufstein, der in abwechselnder Folge ein Kreuz und gedoppelte Fenster als Musterung aufweist und mit vier Menschenköpfen verziert ist. Die im XII. Jahrh. eingeweihte Pfarrkirche war jedoch nicht die erste in Niederzier. Denn bereits zu Anfang des XII. Jahrh. begegnen wir einem Pfarrer von Niederzier namens Giselbert.[1]) Der Ort, welcher römischen Ursprungs ist, wird erwähnt in einer von Erzbischof Hermann I. von Köln am 11. August 922 erlassenen Urkunde[2]) als villa vel marca Cyrina.

Köln. Arnold Steffens.

[1]) Annales Rodenses ad annum 1122. „Giselbertus abbas II electus. Iste pastor fuit Cyrenensis parochie et decanus illius cleri, qui solet Juliaci gratia capitulari confluere, secularis admodum et litteralis imbutus scientie et personalis sufficiens eminentie."

[2]) »Annalen des hist. Vereins« 26. und 27. Heft S. 388.

Nachtrag zu den mittelalterlichen Elfenbeinkämmen.

n dem II. Hefte dieser Zeitschrift Sp. 44 ist die Frage erörtert, ob auch Priester vor der Zelebration mit einem Kamme in der Sakristei ihre Haare zu ordnen hatten. Zur besseren Lösung der Frage sei auf eine Handschrift hingewiesen, welche das Rationale des Durandus noch um wenigstens 100 Jahre an Alter übertrifft, in der Staatsbibliothek in München sich befindet und zurzeit der Säkularisation am Anfang des XIX. Jahrh. aus dem Kloster Benediktbeuren in der Diözese Augsburg nach München kam. Die Handschrift enthält deutsche Predigten und eine deutsche Meßerklärung in 524 Versen. Ganz im Geiste des in Dunkel gehüllten Honorius von Autun beschreibt der Dichter das Anziehen der priesterlichen Gewänder und bemerkt zu unserer Frage:

So nimet er denne in sine hant
zalverst einen champ
Er richtet daz sin har.
Es sol ime ligen. Daz ist war.
v. 220—224.

Die Handschrift ist von Johann Kelle veröffentlicht unter dem Titel Speculum ecclesiae altdeutsch. München 1858 und wird vor das Jahr 1150 datiert.

München. Andreas Schmid.

Bücherschau.

La Cathédrale de Cologne. Historique et description par Gustave Ruhl. Liège. D. Cormaux 1907.

Der mit den Kölner Kunstverhältnissen seit seiner Jugend wohlvertraute Verfasser (Advokat) pflegt diese Anhänglichkeit in mannigfacher hochherziger Weise, den alten Zusammenhang seiner Lütticher Heimatdiözese mit dem Kölner Erzsprengel gern betonend. Von der Kathedrale des hl. Lambert findet er daher leicht den Weg zum Kölner Dom, dem er in der Publikation der „Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège" vom Februar d. J. eine kleine Studie gewidmet hat. In deren geschichtlichen Angaben, die mit dem ältesten Dom beginnen und bis zur Vollendung des jetzigen fortschreiten, zeigt er sich mit der Literatur ebenso vertraut, wie er seine Kenntnisse verrät in der Beschreibung des Bauwerkes, namentlich des Inneren, dessen enger Anschluß an den Chor von Amiens, und selbständige Weiterbildung hervorgehoben zu werden verdiente. Den Kunstschätzen ist eine ganz besondere Aufmerksamkeit zugewendet. — Das mit Begeisterung geschriebene Heftchen wird gewiß in den Kreisen der belgischen Landsleute vielfache Beachtung finden, ihnen zugleich als Führer gute Dienste leisten.

Schnütgen.

Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler von Georg Dehio. Bd. II, Nordostdeutschland. Wasmuth, A.-G. in Berlin 1907. (Preis 4 Mk.)

Von diesem Handbuch, über dessen Programm und Einrichtung hier (Bd. XVIII. Sp. 278) beim Erscheinen des I. Bandes näher berichtet wurde, ist in schneller Folge der II. (etwas stärkere) Band vorgelegt, der vom Königreich Preußen die Provinzen Brandenburg, Schlesien, Posen, Ost- und Westpreußen, Pommern, Schleswig-Holstein, dann die beiden mecklenburgischen Großherzogtümer, vom Großherzogtum Oldenburg das Fürstentum Lübeck, endlich die Freien und Hansastädte Lübeck und Hamburg nebst ihren Landgebieten umfaßt. — Was von Denkmälern dieses Bereiches noch nicht amtlich inventarisiert war, wurde durch berufene Kräfte, wie Schmid, Lemcke, Burgemeister, Haupt, Matthaei, Kohte, Dammann, Hach ergänzt, so daß Zuverlässigkeit und Vollständigkeit als erreicht gelten dürfen, natürlich nur relative. Nicht jedem Denkmal konnte die Beachtung gesichert, nicht jedem der Raum gegönnt sein, so daß wohl mehrere Kenner für die Lieferung von Nachträgen eine gewisse Mitpflicht empfinden werden. Auch bedürfen einzelne Gruppen, namentlich die den ganzen Norden beherrschende des Backsteinbaues für die richtige Einschätzung ihrer Denkmäler noch gründliche Prüfungen. Jeder Interessent wird die beiden Bände als unentbehrliche Reisebegleiter schnell liebgewinnen und ihre Fortsetzung ersehnen.

Schnütgen.

Herders Konversations-Lexikon ist um den VII. (vorletzten) Band vermehrt, der 400 Bilder im Text enthält und 500 auf den 61, teilweise farbigen Beilagen, also ein enormes, durchweg gut ausgewähltes und ausgeführtes Illustrationsmaterial, das ganz vornehmlich der auch ohnehin wohlversorgten Kunst zu gute kommt. Recht ausgiebige Behandlung finden die Römische, Romanische, Renaissance-Kunst, besonders letztere, die in mehr als 12 Spalten mit 5 Doppeltafeln, Dank der bewunderungswürdigen Knappheit des Ausdrucks, ein vollständiges Entwicklungsbild erhält. Die Künstlerheroen Raffael, Rembrandt, Rubens kommen an der Hand charakteristischer Abbildungen voll zur Geltung. Auch über Porzellan, Reliquiarium, Rüstung, Säule informieren die vortrefflich illustrierten Artikel, während „Siegel" etwas kurz wegkommt. — Daß dem in jeder Hinsicht anerkennenswerten Werke (welches in 8 Original-Halbfranzbänden 100 Mk. kosten wird) schon für den Herbst der Abschluß bevorsteht, kann keinem Zweifel mehr unterliegen. S.

Das Sprichwörterbuch von Franz Freiherrn von Lipperheide hat mit der Lieferung XXII (Gesamtpreis Mk. 13,50, geb. Mk. 16) bereits seinen Abschluß gefunden, also in der überaus kurzen Frist von 18 Monaten (vergl. diese Zeitschr. Bd. XVIII Sp. 285). — Dasselbe bietet reichlich, was es versprach, und so vollständig erscheint dic nach Begriffen, weil nach dem jeweiligen Hauptleitworte alphabetisch geordnete Zusammenstellung, daß die mehr als 30000 Stellen nur um ein starkes Hundert vermehrt worden sind in der

der letzten Lieferung beigegebenen Ergänzung. — Lange war das Werk von seinem genialen Veranstalter, der leider dessen Vollendung nicht erlebte, vorbereitet, sorgfältigst von seinem Redakteur Walter Queckensted, bearbeitet, so daß es jetzt mit dem Anspruche auftreten kann, ein literarisches Urkundenbuch zu sein, wie keine andere Nation es besitzt, eine Encyklopädie in der an durch die Jahrhunderte bis in die neueste Zeit entstandenen packenden Gedanken, an treffenden Sentenzen in knappster Fassung niedergelegt ist, was durch seine Richtigkeit und Weisheit der späteren Aufnahme in den deutschen Sprichwörterschatz für würdig erachtet wurde. — Der Muttersprache gehören fünf Sechstel aller Stellen an, ein Sechstel den fremden Sprachen in der Art, daß aus dem Griechischen, Lateinischen, Italienischen, Französischen, Englischen (aus der hl. Schrift) die zirka 5000 Zitate in deutscher Übertragung und in der Ursprache, aus den sonstigen Sprachen nur in der Übersetzung gebracht wurden, wie ohne literarische Bearbeitung, also ohne Quellennachweise und sonstige Angaben, die im übrigen dem Buche noch einen ganz besonderen Wert verleihen. — Von den Übersetzungen möge nur die des bekannten Spruchwortes: „Qui mange du pape, en meurt", berichtigt werden, das vielmehr bedeutet: Wer sich am Papst vergreift, geht daran zu grunde. — Bei der heutzutage stark entwickelten Neigung, namentlich in öffentlichen Reden den Gedankengang durch Sinnsprüche zu beleben, durch mehr oder minder geläufige Zitate zu würzen, hat es einen besonderen Reiz und Wert, nicht nur solchen nachzuspüren, sondern auch auf ihre Quellen zurückzugehen. — Es dürfte daher dem vorliegenden leicht, schnell, vielseitig orientierenden Buche ein großer Leserkreis gesichert sein, so groß, daß für eine neue Auflage schon jetzt die Zusätze gesammelt werden, die beim Nachschlagen gewiß sich ergeben werden, auch im Zusammenhange der individuellen Anschauungen sozialer, politischer, religiöser Art. —

Schnütgen.

Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des XIII. Jahrh. Von D. Max Kemmerich. Mit 38 Abbildungen. Callwey in München 1907. (Preis 8 Mk.)

Der Verfasser hat sich die neue große Aufgabe gestellt, das Porträt, wie es sich in Deutschland seit seinen ersten Anfängen entwickelt hat, zu verfolgen. Die ersten Porträts hat er schon im VIII. Jahrh. gefunden, und wenn er 350 bis ins XIII. Jahrh. (im Anhang) nachweist, so ist das allein schon Beweis genug für die Mühe, die ihm die Nachforschungen bereits verursacht haben. Bei diesen ging er von dem Grundsatze aus, daß das Wesen des Porträts in der Ähnlichkeit besteht, und darauf basiert er sein ganzes System, welches daher von den Porträtästhetikern wohl nicht unangefochten bleiben dürfte. — Den Porträtmerkmalen widmet der Verfasser seine Aufmerksamkeit: der Bärtigkeit, der Frisur, der annähernden Gesichtsform; und bereits in der karolingischen Periode weist er 9, 12, 14, ja 16 Merkmale nach, bis die frühmittelalterliche Porträtkunst bei den Darstellungen Heinrichs II. (mit denen die auf dem Deutzer St. Heribertsschreine zu vergleichen wäre) ihren ersten Höhepunkt erreicht, dem im XII. Jahrh., dank dem neuen Federzeichungsstil, der zweite folgte. — Das an neuen Beobachtungen, strengen Nachweisen, frappanten Ergebnissen überreiche Buch schließt mit der die bisherigen Anschauungen stürzenden Behauptung, daß das frühe deutsche Mittelalter in den Fällen, in denen es malerische Porträts schaffen wollte, es auch konnte, mithin die Ansicht von den typischen Porträts des Mittelalters nicht mehr zu verteidigen sei. — Daß dieser gleich so kräftig einsetzende Anfang der Porträtsstudien energische Fortsetzung erwarten läßt, ist der Eindruck des höchstanregenden Buches. C.

Illustrierte Weltgeschichte von Widmann, Fischer, Felten. (Allgem. Verlags-Gesellsch. m. b. H. in München).

Nach der hier (Bd. XIX. Sp. 255 f) bereits angezeigten Vollendung des III. und IV. Bd. hat mit der XXII. Lieferung (à 1 Mk.) der I. Bd. zu erscheinen begonnen, der es (unterbrochen durch die Lieferungen 26—30, welche die ersten 5 Hefte des II. Bd. bilden) bis jetzt auf 6 Lieferungen gebracht hat. In diesen wird die Geschichte der Babylonier und Assyrer, der Ägypter, Phönizier, Israeliten, Perser, der Griechen behandelt, denen allein ungefähr 4 Hefte gewidmet sind. — Die geschichtlichen Ereignisse bilden in der Regel die stellenweise sehr ausführliche Einleitung, die Kulturverhältnisse den öfters recht umfänglichen Epilog, und den letzteren kommen vorwiegend die Abbildungen zugut, denen bezüglich der Zahl, der Auswahl, der Ausführung das höchste Lob gespendet werden darf. — Dasselbe gilt von den 5 Lieferungen des II. Bd., die sich mit dem römischen Weltreich um Christi Geburt, den Germanen, den Juden, Jesus Christus, den Völkern des Ostens, den germanischen Reichen, der christlichen Kirche, dem Islam, den Byzantinern beschäftigen. Jedes Heft bringt eine Farbendrucktafel und mehrere sonstige Beilagen neben den Textillustrationen, an denen es nur auf wenigen Seiten fehlt. Mit außerordentlichem Überblick und Geschick ist das Alles ausgesucht, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Funde und Forschungen. Da die Kunstgeschichte in ganz ungewöhnlichem Maße ihre Rechnung findet, so muß hier dieser Vorzug besonders hervorgehoben werden neben den früher bereits betonten Eigenschaften der großen Auffassung und lebendigen Schilderung. F.

Allgemeine Kulturgeschichte. Im Grundriß dargestellt von Dr. Johannes Nikel. Zweite völlig umgearbeitete Auflage. Schöningh in Paderborn 1907 (Preis Mk. 5,80).

Nach 12 Jahren erhält dieses für seine Erscheinungszeit bedeutsame Werk eine neue Auflage, die in quantitativer wie qualitativer Richtung als eine erhebliche Vervollkommnung bezeichnet werden darf. Daß die Vermehrung um 120 Seiten einigermaßen dem Mittelalter, ganz besonderes aber der Neuzeit zugute gekommen ist, wird ebenso freudige Zustimmung finden, wie die entschieden gesteigerte Berücksichtigung der deutschen Verhältnisse. — So umfassend das Material ist, welches mit der vorgeschichtlichen Zeit als den Anfängen der Kultur beginnt und bis in unsere Tage fortläuft, der Verfasser zeigt sich überall ihm gewachsen, geleitet von der christlichen Weltanschauung, die das Ganze beherrscht. An Zuspruch kann es ihm daher nicht fehlen. D.

INHALT
des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

—.—

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XX. JAHRG. —.— HEFT 6.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1907.

Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG

Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. ADOLF BERTRAM von HILDESHEIM.

Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG)
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Landgerichts-Präsident KARL REICHENSPERGER (KOBLENZ).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).





Vorderseite



Rückseite

Westfälische Doppelmadonna von Eichenholz mit der ursprünglichen Bemalung und den Spuren des Strahlenkranzes, um 1500 (vergl. Spalte 97).

(Sammlung Schnütgen.)





Spätromanische Glasgemälde mit den Darstellungen des Todes Mariens und der Krönung Mariens.
(Sammlung Schnütgen.)

Abhandlungen.

Zwei spätromanische Glasgemälde.

(Mit 2 Abbildungen, Taf. VI.)

Aus einer alten kölnischen Glasmalerfamilie kaufte ich vor nahezu 30 Jahren die beiden hier abgebildeten farbigen Fenster, von denen das zweite durch den Kölner Kunstgewerbe-Museums-Direktor, Herrn v. Falke, in seinem Jahresbericht für 1906 auf Seite 13 abgebildet, auf Seite 19 beschrieben ist. Indem ich der dankbar dort entnommenen Abb. 9 der Krönung Mariens, die andere des Todes Mariens beifüge, bemerke ich zunächst, daß jedes derselben 88 *cm* hoch, 45 *cm* breit ist, und ursprünglich wohl das Seitenschiff einer ganz kleinen romanischen Basilika geschmückt hat.

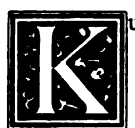
Der Tod der Gottesmutter, die auf einem architektonisch reich ornamentierten Bette ruht, ist auf dem engen Raum vorzüglich dargestellt, indem der Heiland als größere Mittelfigur die Seele seiner Mutter auf die Arme nimmt, von je 3 Aposteln flankiert, von denen St. Petrus das Kreuz trägt, St. Johannes die Kerze; Wolken bringen die Szene zum Abschluß, zu deren Füßen als Hüftbilder die beiden Donatoren Philippus und Agnes betend ihre Hände emporstrecken.

Die Krönung der Himmelskönigin ist dargestellt durch die auf einer Bank neben ihrem Sohne sitzende Gottesmutter, über denen eine (früher erneuerte) Engelsbüste den Baldachinbogen hält als Abschluß des quadratisch gemusterten Hintergrundes; unter einem Doppelbogen ragen wiederum die Hüftbilder von Theoderus und Gertrudis auf.

Bei der Frage nach der Herkunft dieser beiden Glasgemälde weist von Falke auf die „hinsichtlich der Kopfbildung und Faltengebung verwandten Fenster der Elisabethkirche in Marburg“ hin, auf welche neuerdings die Aufmerksamkeit wieder gelenkt wurde durch die vortreffliche (Sp. 125/126 dieser Zeitsch. besprochene) Veröffentlichung Haseloffs; da er aus dieser Verwandtschaft nur die gleichzeitige Entstehung in Westdeutschland folgert, so ist damit wohl auch der Ursprung in Köln zugegeben, wohin ja, wie nach Thüringen, im Anfange des XIII. Jahrh., die von Haseloff zuerst nachgewiesene byzantinische Welle drang. Auf Köln scheinen nämlich die mancherlei Analogien hinzuweisen, die unsere Fenster mit den kleinen Standfigurenfenstern im Chor von St. Kunibert teilen. — Außer den 3 großen Hauptchorfenstern hat diese 1248 konsekrierte und wohl unmittelbar vorher mit Glasgemälden ausgestattete Stiftskirche im Mittelchor wie in den Seitenchörchen noch 9 kleinere, ebenfalls rundbogig geschlossene Fenster, von denen 4 vor stark 40 Jahren in der alten, zum Teil erhaltenen Umrahmung neue Mittelfiguren erhielten, während die übrigen 5 dem Wesen nach die ursprüngliche Form bewahrt haben. Sie zeigen die Standfiguren der hh. Cäcilia, Katharina, Cordula, Ursula und den hl. Johannes Bapt., von breiten, mehrfarbigen Blatträndern eingefaßt; zu den Füßen derselben erscheinen in der gleichen Haltung und Gestaltung wie auf unseren Glasgemälden mit gefalteten Händen die Donatoren, fast identisch nicht nur im Kostüm, sondern auch in der Haarbehandlung wie bei den Männern, so bei den Frauen. Auch in der Zeichnung der in St. Kunibert nur etwas rundlicheren Köpfe ist die Ähnlichkeit unverkennbar, und in der Verwendung der Farbentöne, die gerade für die spätromanische Zeit so charakteristisch sind, herrscht merkwürdige Übereinstimmung. Die Karnation, die in der spätromanischen Epoche bald eine weißliche, bald eine gelbliche, bald eine bräunliche, nicht selten violette Tönung zeigt, hat hier übereinstimmend bräunliche Färbung. Im übrigen ist die Farbenskala hier wie dort ungewöhnlich reich, wie in den letzten, glänzendsten Leistungen der romanischen Glasmalereikunst. Neben dem ständigen weißen, gelben, roten, blauen, grünen (violetten) Kolorit begegnet hier noch ein lichtes Blau, ein gedämpftes Violett, ein warmes Orange. Wie sehr es im übrigen dem Meister unserer Fenster darum zu tun war, mit den Farben zu spielen, beweist namentlich die Tatsache, daß er den Nimben, für welche Gelb der reguläre Ton war, abwechselnd gelbe, weiße, rote, grüne Farben lieh. Schnütgen.

Das Evangelienbuch des Kurfürsten Kuno von Falkenstein im Dome zu Trier (1380).

(Mit 4 Abbildungen.)



Kuno hatte sich als Domherr um das Erzbistum Mainz große Verdienste erworben. Kurfürst Boemund von Trier berief ihn darum 1361 zu sich, machte ihn zum Koadjutor und ließ ihn zu seinem Nachfolger erwählen. Nach dem Tode dieses Gönners erlangte Kuno solches Ansehen, daß das Kölner Kapitel ihn zum Erzbischofe zu haben wünschte. Kuno verwaltete zwar eine Zeit lang auch dies dritte Kurfürstentum, wollte aber den Trierer Stuhl nicht verlassen. Seine vorzüglichste Wirksamkeit war freilich jener Zeit entsprechend eine kriegerische, aber auch in politischer und in kirchlicher Hinsicht erwies er sich als tüchtigen Leiter, in Förderung von Wissenschaft und Kunst als freigebigen Herrn.

Die Schatzverzeichnisse des Trierer Domes, besonders das im großen Kopialbuche[1]) dieses Domes enthaltene vom Jahre 1428 führen eine silberne Büste des hl. Matthias auf, welche er anfertigen und mit der Inschrift versehen ließ: *Cuno archiepiscopus Trevirensis me fieri fecit.* Ein Gegenstück zu ihr wurde im Jahre 1380 durch die Testamentsvollstrecker des Archidiakons des Domes, Arnold von Saarbrücken, gegeben. Es stellte die Halbfigur der hl. Helena dar, deren Krone mit kostbaren Steinen geziert war. Das Antlitz behielt die Farbe des Silbers, die Gewänder waren vergoldet. Sie wog 114 Mark und ruhte auf einem Fuß, den vier Engel trugen.



Abbildung 1.

Dann befahl Kuno, zwei wichtige Bücher zu schreiben, eine Ausgabe der Gesta Trevirorum mit Fortsetzungen, welche bis in seine Zeit reichten[2]), und ein mit 150 Miniaturen ausgestattetes Evangelienbuch in Folio, worin alle Perikopen des Kirchenjahres sich finden, das noch heute im Dome zu Trier ruht.

Sein erstes Blatt[3]) zeigt den Stifter thronend zwischen zwei Adlern, die Füße auf zwei Löwen setzend. Der Zeichner hat sich also nicht begnügt, den Kurfürsten so darzustellen, wie er und seine Amtsgenossen von Köln und Mainz im XIV. Jahrh. auf ihren Siegeln erscheinen. Er zeigt ihn so, wie Kaiser Ludwig IV. († 1347) auf seinem Majestätssiegel gegeben ist, begleitet von zwei Adlern und zwei Löwen. Schon Firmenich - Richartz[4]) hat darauf aufmerksam gemacht, wie lebenswahr die Figur Kunos in der Miniatur uns entgegentritt. Sie stimmt in einer für jene Zeit höchst auffallenden Weise überein mit der Beschreibung, welche die Limburger Chronik[5]) von dem Kirchenfürsten gibt, indem sie sagt:

„Es was Her Chuno ein herlicher starcker Man, woll proportionirt von Leib und groß von allen Gliedern, er hatte ein groß Haubt midt einem strauben (struppig), weiden und brunen Crullen (Krollen), ein breidt Angesicht midt pusenden Backen, ein scharff manliches Gesicht, einen bescheiden Mundt, die Glefferen (Augenglieder) etzlicher Massen dicke, die Nase breidt, midt geronnen Naßlocheren. Die Nase

[1]) Kopialbuch Nr. 241, Trier 24, III S. 251. Vgl. »Antiquitatum et annalium Trevirensium« libri XXV auctoribus Browero et Masenio II (Leodii 1670) pag. 241.

[2]) Antiquitatum l. c. 218.

[3]) Abb. im »Katalog der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf« 1901. 2. Auflage. Palustre et Barbier de Montault, »Le trésor de Trèves«, (Paris) pl. 18.

[4]) Diese Zeitschrift XVIII (1905) 3 f.

[5]) Hontheim, »Prodromus historiae Trevirensis«, (Augustae Vindelicorum 1757) pag. 1087. Mon. Germ. SS ling. vernac. IV, 51.

was in der Mitte niedergedrucket, midt einem großen Kinne, midt einer hogen Stirn. Er hatte auch eine groCe Bruste; under seinen Augen rottelferbig. Er stunde uff seinen Beinen wie ein Leuwe und hatte gutlig Geberde jegen seine gute Freunde und jegen seine Underthanen. Wan er aber zornig was, dann schlutterten und puseten ihme die Backen."

Die Umschrift der Porträtdarstellung des thronenden Bischofes lautet: *Cuno de falkenstein, archiepiscopus treverensis, hunc librum fieri fecit anno domini millesimo CCC^mo octuagesimo, die octava mensis maii.* Das Porträt mit seiner Umrahmung stammt von einer geschickteren Hand als die zahlreichen Bilder, welche die Perikopen illustrieren. Wohl ist die Farbengebung die gleiche, der Faltenwurf derselbe, aber die ganze Gestalt, besonders ihre Gesichtszüge, zeichnen sich durch bessere und sorgsamere Ausführung aus. Die Hände, Füße und Gesichter bleiben in jenen Illustrationen so mangelhaft, daß ihr Urheber nur Miniator, nicht aber auch für Herstellung von Tafelgemälden geschult gewesen sein wird. Einigemale hat er Miniaturen (Nr. 40 bis 42) nur grau in Grau ausgeführt, sonst bevorzugt er Rot, Blau und Lila. Die Hintergründe bildet er fast immer teppichartig, entweder in Gold mit eingeritzten Mustern, oder farbig mit ähnlichen Mustern, oder schachbrettartig mit eingestreuten Blümchen. Die Gewandfalten zieht er lang und geschwungen hin; dreieckige Bauschung der Falten wendet er seltener an. Der Eindruck seiner Leistungen ist wohltuend; sie sind reinlich und licht, farbenreich und harmonisch. Alles ist ziemlich gleichmäßig behandelt, abgesehen von der Porträtdarstellung des Vorsteheblattes, anscheinend von derselben Hand. Die Figuren und Kleider werden oft von einer dunkeln oder schwarzen Linie umrissen. In Christi goldenem Nimbus steht ein schwarzes Kreuz. Gegen Ende des Buches ermüdet der Miniator, darum vereinfacht er seine Bilder und arbeitet rascher. Wer sollte ihm das verübeln, da er 150 kleine Gemälde fertig zu stellen hatte?



Abbildung 2.

Seine Initialen verbreiten ihre leichten Ranken mit dornigen Blättchen über den ganzen Rand, selten sind sie durch Drolerien belebt, obwohl dieselben im Brevier des Erzbischofes Boemund von Trier († 1366) zu Coblenz und in dem schönen Missale aus Prüm in Berlin[6]) so sehr hervortreten.

Die erste Miniatur, welche dem Bilde des Stifters folgt, illustriert die Perikope des ersten Adventssonntages, an dem damals der Bericht des Evangelisten Matthäus über den Einzug in Jerusalem (21, 1 f.) gelesen wurde. Weil der Maler die Szene des Einzuges am Palmsonntag schildern wollte (Nr. 80), begnügt er sich hier, zu zeigen, wie Jesus zwei Jünger in die Stadt sendet, um die Eselin und ihr Füllen herbeizuholen, dann aber fortfährt, mit den übrigen zehn Aposteln zu reden (Abb. 1).[7]) Um die in den Anfangsbuchstaben der Perikope (Cum appropinquasset) gestellte Miniatur sind auf dem Rande dieses Blattes zweiundzwanzig Engel mit Musikinstrumenten angebracht, zu denen sich weitere gesellen als Träger des Wappens, Buches, Stabes und der Mitra des Erzbischofs. Nun folgt für den

[6]) Coblenz, Gymnasialbibliothek cod Ms. A; Berlin, Kgl Bibliothek Ms. theol. lat. fol. 271. Vgl. diese Zeitschrift XIX (1906) 50 f.

[7]) Abb. 1 und 4 sind hergestellt nach Aufnahmen von O. Kühlen, M.-Gladbach, 2 und 3 nach Aufnahmen des Herrn P. Jos. Braun.

Mittwoch der ersten Adventswoche neben der Perikope aus Lukas 3, 3 f. die Darstellung der Predigt des Vorläufers, für den Freitag neben Lukas 3, 7 f. eine ähnliche Szene, für den zweiten Adventssonntag neben der Verkündigung der Vorzeichen des Weltunterganges (Lukas 21, 25 f.) ein Bild, worin Jesus seinen Jüngern jene Vorzeichen nennt. In ähnlicher Weise begnügt sich der Maler in vielen Bildern, nicht den Inhalt der Worte des Herrn zu schildern, sondern nur den Herrn redend zu zeigen, wodurch er gezwungen wird, die Szene des zwischen seinen Jüngern oder bei den Juden stehenden Heilandes sehr oft zu wiederholen. Auch der Täufer erscheint öfter redend vor verschiedenen Zuhörern.

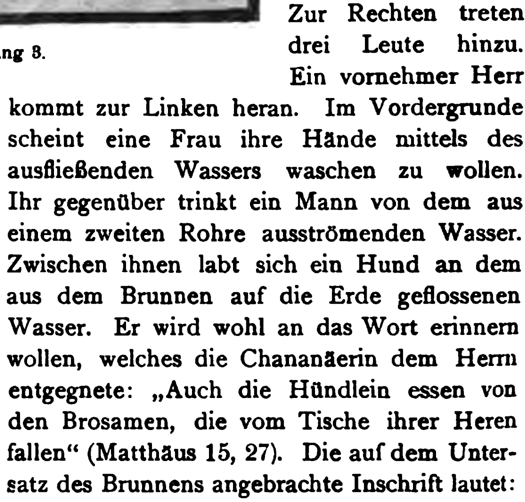
In jenen Bildern, worin Ereignisse vor Augen gestellt werden, lehnt der Zeichner sich natürlich an ältere Vorbilder so an, daß er in den Bahnen der damaligen Ikonographie bleibt. Er schließt sich jedoch nie ganz genau, nie sklavisch seinen Vorlagen an, sondern ändert sie stets mehr oder weniger.



Abbildung 3.

In manchen Kompositionen hat er die Bilder des gegen Ende des X. Jahrh. in der Reichenau ausgemalten Codex Egberti, welcher zu seiner Zeit im Dome zu Trier lag, wenig umgearbeitet, so z. B. in den Darstellungen der Taufe (27), der Stillung des Meeressturmes (33), der Heilung eines Blinden (40) und eines Gichtbrüchigen (50), der Auferweckung des Lazarus (71), des Fischfanges nach Christi Auferstehung (100) und der Erscheinung des Erstandenen vor Magdalena (101). Sehr wichtig ist mit Rücksicht auf Benutzung des Egbertsevangelistars seine **Darstellung des Pfingstfestes** (121).

Der obere Teil der Miniatur (Abb. 2) stellt einen Saal dar, ist darum mit Zinnen gekrönt. Die Taube des Heiligen Geistes steigt hernieder aus einem mit Sternen gefüllten, von Wolken umsäumten, den Himmel darstellenden Kreisabschnitt. Ein Band geht von ihr aus, verzweigt sich und endet auf den Köpfen von zwölf Personen. Diese stellen jedoch nicht die Apostel dar, sondern Maria, zu deren Rechten Petrus sitzt, zwei andere Frauen (wohl „Maria Magdalena und die andere Maria", Matthäus 28, 1, denn sie tragen Nimben) sowie acht andere Jünger. In der untern Hälfte des Bildes sind um einen viereckigen Brunnen, in dessen Wasser weiße, runde, wie Hostien geformte Gegenstände schwimmen, zehn Personen versammelt. In der Mitte steht ein vornehmer Mann. Er und ein zu seiner Rechten stehender Mann nehmen aus dem Brunnenwasser je eine jener „Hostien" heraus. Ein zu seiner Linken stehender Mann greift nicht nur nach einer „Hostie", sondern trinkt auch von dem Wasser, das er in ein flaches Gefäß schöpfte. Neben letzterm naht sich ein ärmlich gekleideter Mann, um ein ähnliches Gefäß mit Wasser zu füllen. Zur Rechten treten drei Leute hinzu. Ein vornehmer Herr kommt zur Linken heran. Im Vordergrunde scheint eine Frau ihre Hände mittels des ausfließenden Wassers waschen zu wollen. Ihr gegenüber trinkt ein Mann von dem aus einem zweiten Rohre ausströmenden Wasser. Zwischen ihnen labt sich ein Hund an dem aus dem Brunnen auf die Erde geflossenen Wasser. Er wird wohl an das Wort erinnern wollen, welches die Chananäerin dem Herrn entgegnete: „Auch die Hündlein essen von den Brosamen, die vom Tische ihrer Heren fallen" (Matthäus 15, 27). Die auf dem Untersatz des Brunnens angebrachte Inschrift lautet: *Communis vita.*



Dieselbe Inschrift finden wir im Pfingstbilde des Egbertskodex (Abb. 3). In ihm

thronen oben zwölf Apostel, während unten neun Männer jene Volksscharen sinnbilden, zu denen Petrus nach Empfang des Heiligen Geistes redete. Bei ihnen liest man die Inschrift: *Qua causa tremuli conveniunt populi?* (vgl. Apostelgeschichte 4, 25 f.), über den Aposteln: *Spiritus hos edocens, linguis hic ardet et igne.* Kraus[8]) schreibt: „Der vor den Juden in der Mitte gestellte Gegenstand mit der Beischrift Communis vita, eine rote Säule, auf welcher Goldstücke liegen, ist das Symbol der Gütergemeinschaft (Apostelgeschichte 2, 44 f.), der Opferstock.“ Diese Deutung darf um so sicherer abgewiesen werden, weil auf einer im Besitz des Earl of Crawford in London befindlichen, aus Trier stammenden Elfenbeintafel des X. bis XI. Jahrh. bei der Darstellung des Pfingstfestes in der Mitte der Apostel „ein neunseitiges Gefäß steht, welches mit kleinen runden Gegenständen, die wie kleine Brote aussehen, angefüllt ist“.[9]) Hulley hat wohl das Richtige getroffen, indem er sagt: „Offenbar soll das Gefäß in einer im Mittelalter sehr beliebten Weise die Wahrheit versinnbilden, daß mit dem Pfingstwunder die Tätigkeit des Heiligen Geistes nur begonnen hat, und daß sich dieselbe fortsetzt in der Kirche Gottes hauptsächlich durch das allerheiligste Altarssakrament“. Die Miniaturen des Egbertskodex sowie des Perikopenbuches Kunos und jenes Elfenbein illustrieren also in freier Weise den Bericht der Apostelgeschichte, daß die Gläubigen gemeinsam lebten gemäß dem Worte Gottes in Gebet und Brotbrechen (2, 44 f. und 4, 34 f.). Die griechischen Künstler stellten in die Mitte zwischen den zum Pfingstfest versammelten Apostel „einen alten Mann, der mit beiden Händen vor sich ein Tuch hält. Und in dem Tuche sind zwölf zusammengerollte Blätter (Buchrollen). Und er hat auf dem Haupte eine Krone und über ihm sind die Worte: »Die Welt«“.[10]) Sie weisen also darauf hin, daß die durch jene zwölf Rollen versinnbildete Lehre der zwölf Apostel die Welt bekehrt habe. In unsern Miniaturen (Abb. 2 und 3) ist das vom Heiligen Geiste eröffnete heilsame Wasser der lebensspendenden Lehre an die Stelle jener Rollen getreten.



Abbildung 4.

Wie Kunos Miniator andere Szenen umwandelt, erkennt man am besten aus dem am Feste der Himmelfahrt gegebenen Bilde. (Abb. 4.) Seine untere Hälfte zeigt in herkömmlicher Art, wie Jesus vor den Augen Marias und der elf Apostel zum Himmel auffährt und wie dann zwei Engel die Versammelten belehren. Neu ist die obere Hälfte; denn in ihr ergreift Gott Vater Christi Rechte, der, einen Kreuzesstab haltend, neben ihm auf einem Throne Platz nahm (Markus 16, 19). Auffallenderweise hat der Miniator sich aber geirrt, indem er Christus zur Linken des Vaters setzte.

Neben dem Throne stehen zwei musizierende Engel, die in weit größerer Gestalt als die beiden göttlichen Personen blau in Blau gemalt sind. Auch ihre Gesichter und ihre Instrumente sind blau wie der Hintergrund. Die neben der nur mehr halb sichtbaren Gestalt des aufsteigenden Herrn angebrachten Brustbilder zweier Engel sind ganz rot, auch im Gesicht. Dagegen tragen die beiden großen Engel zwischen den Aposteln weiße Kleider. Ihre sichtbaren Körperteile sind fleischfarbig, ihre Füße, wie jene der Apostel, ohne Bekleidung

[8]) »Die Miniaturen des Codex Egberti« (Freiburg 1884).

[9]) Hulley im »Pastor bonus«, Trier IX (1897) S. 38 f.

[10]) »Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos« von Schäfer. (Trier 1855) S. 213.

Der Maler hat auch bei der Anbetung der Könige oben in den Wolken eine Reihe von sechs ganz rot behandelten Engeln in Brustbildern dargestellt. Vier schwenken Rauchfässer, zwei halten über dem Kinde einen blauen Kreis mit einem goldenen Stern.

Es würde zu weit führen alle Miniaturen zu nennen, nur auf ikonographisch beachtenswertere möge hingewiesen werden.

Bei der Verkündigung ist zum Mittwoch der Adventsquatember im Strahl, der vom Kopfe des aus Wolken hervortretenden Bildes Gottes zur knieenden Jungfrau niedersteigt, ein nacktes Kindchen gemalt. Im Weihnachtsbilde kniet Joseph anbetend vor der Krippe, über der sechs singende Engel erscheinen. Bei der Darstellung der Parabel vom reichen Prasser trägt Abraham, in dessen Schoß Engel die Seele des Lazarus bringen, einen Kreuzesnimbus. Im Bilde der Auferweckung des Jünglings von Naim hält die Mutter mit Hilfe einer anderen Frau, die in ein weißes Tuch gewickelte Leiche ihres Sohnes vor Jesus hin. Bei Christi Einzug in Jerusalem dient das auf den Rücken des Esels gelegte Kleid eines Jüngers als Sattel. Bei der Perikope des Donnerstages der Karwoche steht Christus mit einem Kelche zwischen vier knieenden Aposteln. Vier stehen hinter ihm, andere sitzen auf dem Boden. Er legt eine Hostie einem knieenden Apostel in den Mund. Beim Gebete im Ölgarten steht vor Jesus ein Kelch, über dem eine Hostie schwebt. Höher zeigt sich in den Wolken der Kopf Gottes des Vaters. Ein Engel fehlt. Neben Pilatus, zu dem Jesus geführt wird, und der sich die Hände wäscht, steht dessen Gemahlin, über deren Haupt ein kleiner Teufel erscheint. Im Bilde der Kreuzigung lenkt ein Mann die Lanze des blinden Hauptmannes, damit sie Jesu Seite durchbohre. Unter dem Kreuze würfeln fünf Soldaten. Maria wird von Johannes gehalten und will hinsinken. Im Bilde für den Samstag vor Ostern kommen drei Marien zum Grabe, obgleich die Perikope (Matthäus 28, 1 f.) nur von zweien redet. Jesus entsteigt dem geöffneten Sarge und geht weg. Drei Wächter liegen vor dem Grabe. Am Ostertage kommen nach Markus 16, 1 f. drei Marien zum Grabe. Die erste streckt die Hand aus, um ein Grabtuch zu nehmen. Dieser Zug stammt aus einem Osterspiel. In der 116. Miniatur trägt Jesus ein hellviolettes Unterkleid und ein blaues Oberkleid mit Ärmeln. Sonst hat er ein Manteltuch.

Mit der 123. Miniatur beginnen einfachere Darstellungen. Jesus erscheint meist nur mit einer Person oder mit zweien oder mit einem Gegenstande.

Reicher ausgestattet ist noch das Bild zum Feste Mariä Himmelfahrt (142). Die Gottesmutter ist eben verschieden, zu Häupten ihres Bettes stehen Petrus mit einem Buche und ein Apostel mit einem Weihwassergefäß. Zehn weitere sieht man auf der andern Seite. In der Mitte des Hintergrundes hat Jesus eben die Seele der Verschiedenen auf seine Arme genommen, indem er spricht: *Veni dilecta mea.* Neben ihm singen acht Engel: *Regina coeli laetare.* Beim Fronleichnamsfeste thront Jesus zwischen drei Aposteln und vier Juden. Die Linke hält einen Kelch, über dem eine Hostie schwebt; die Rechte macht den Redegestus.

Wo ist dies so reich ausgestattete Buch des Kurfürsten Kuno entstanden? Jedenfalls in Trier. Dies erhellt erstens daraus, daß der im Trierer Dome ruhende Egbertskodex so stark benutzt ist, zweitens aus den in der Handschrift genannten Festen der Heiligen; denn zwischen den damals allerorts gefeierten Heiligen finden wir: Eucharius (9. Dezember), Matthias (24. Februar), Simeon (1. Juni), Remigius und Germanus (1. Oktober). Da die Feste der heil. Maximin, Paulin, Nicetius und Helena[11]) fehlen, dagegen die in St. Matthias bevorzugten Heiligen hervorgehoben sind, scheint diese Abtei der Ursprungsort des Perikopenbuches gewesen zu sein.[12]) Zum Beweise, sie sei es sicher gewesen, genügen freilich diese Erwägungen nicht. Der Miniator hat französische wohl in Metz entstandene Historienbibeln gekannt, ist aber weit entfernt von der feinen Eleganz, welche sich in letztern zeigt. Seine Arbeit zeugt für geschickten Dilettantismus und für Ausdauer in der Arbeit wie sie in guten Benediktinerklöstern, also auch in St. Matthias, heimisch war.

Luxemburg. Steph. Beissel S. J.

[11]) Dies Fest schon im Calendarium saec. XIII. aus St. Simeon bei Hontheim »Prodromus« pag. 405 zum 18. August.

[12]) Aldenhoven, »Geschichte der Kölner Malerschule«, (Lübeck 1902) redet S. 106, 134, 152, 374 und 380 von Kunos Evangeliar, ohne sich über den Ort der Entstehung zu äußern.

Eine bronzene Kreuzigungsgruppe in Hamburg.

(Mit Abbildung.)



Es ist Lichtwark zu danken, daß die Kunstgeschichte in jüngster Zeit um ein Neuland bereichert worden ist, dessen Vergangenheitskunst völlig im Dunkel der Vergessenheit untergegangen war. Wenigstens an drei Stellen muß Hamburg fortan mit in erster Linie unter Deutschlands Kunststätten genannt werden, wenn ihm nicht gar der Vortritt gebührt: in der Zeit um 1400, in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrh. und im Anfange des XIX. Jahrh. Von den Namen Bertram, Francke, Scheits und Runge bedeutet beinahe jeder ein Programm.

Auffällig ist es, daß gerade der eigenartige Empfindungsgegensatz des ausgehenden XIV. und frühen XV. Jahrh. durch Meisterwerke[1]) verkörpert wird, während sich das Kunstideal des spätesten Mittelalters mit seiner charakteristischen nationalen Färbung nur in wenigen und verhältnismäßig schwachen Leistungen ausspricht.

Von diesen Resten, die sich über den großen Brand von 1842 hinaus bis in die Gegenwart hinübergerettet haben, spielt allein eine fünfteilige bronzene Kreuzigungsgruppe in der Lokallitteratur eine bedeutsame Rolle, die in sonderbarem Gegensatz zur völligen Nichtbeachtung des Denkmals in allen Handbüchern steht.[2]) Der Wert der Gruppe liegt in der Mitte zwischen beiden Extremen. Martin Gensler, der ihr den hohen Ehrenplatz angewiesen hat,[3]) war noch ganz in ästhetischen Vorurteilen befangen und hat seine Ansichten beinahe präziser in einer unabsichtlich fälschenden Zeichnung wie in seiner eingehenden, liebevollen Beschreibung niedergelegt. Seine Auffassung, wie sie die Zeichnung offenbart, besitzt heute fast selber schon historisches Interesse. Wenn aber auch nur weniges von Genslers Lob vor unser Kritik bestehen bleibt, so verdient doch das Denkmal als seltenes Dokument der Gießerkunst des frühen XVI. Jahrh. eine eingehendere Würdigung.

[1]) Die Arbeiten Meister Bertrams und Franckes in der Kunsthalle zu Hamburg.

[2]) Auch in der „Geschichte der Metallkunst" von H. Lüer und M. Creutz Bd. I. (Stuttgart 1904) nicht erwähnt.

[3]) „Das Kruzifix zu S. Georg" in „Von den Arbeiten der Kunstgewerke des Mittelalters zu Hamburg". Hamburg 1865.

Über seine Bedeutung — als letzte der drei „Kreuzstationen", die an die dreimalige Ruhe Christi auf dem Wege vom Richthause bis Golgatha erinnern sollen — sowie über seine ursprüngliche Aufstellung (bis 1831) auf dem St. Georgskirchhof sind wir durch ältere Beschreibungen und Abbildungen genau unterrichtet.[4])

Wichtiger für uns ist das Problem seiner Herstellung, die vielleicht auf einem Umwege vor sich gegangen ist; es befindet sich nämlich am Chor der St. Nikolaikirche noch eine Wiederholung der dreiteiligen Mittelgruppe. Die im frühen Mittelalter übliche, von Theophilus beschriebene Methode, nach der das Wachsbild direkt über dem Kern modelliert, von einem erstarrenden Brei umhüllt und schließlich ausgeschmolzen wurde, hätte einen doppelten Guß verhindert. Man hat also wohl ein Ton- oder Gipsmodell als Ausgangsstufe und zur Abnahme einer Hohlform benutzt und damit ein Verfahren angewandt, wie es später Benvenuto Cellini beschreibt, oder wie es in verwandter Art uns vom Innsbrucker Kaiserdenkmal überliefert und bis heute in mehr oder minder großer Abänderung üblich ist. Da es sich schon eines etwaigen Fehlgusses wegen empfehlen mußte und die Reihenfolge der Herstellung weniger verwickelt ist, als es den Anschein hat, so dürfen wir es vielleicht auch für das späte Mittelalter als bekannt voraussetzen. Einzelne Teile, wie das Kreuz, die Symbole der Wundmale auf der Kreuzrückseite oder der Engel über dem linken Schächer sind für sich gegossen. Dagegen bilden die beiden Schächergestalten mit dem wagerechten Kreuzbalken einen einheitlichen Körper, der an einem Eisenstamm befestigt ist.

Die gotisch profilierten Steinpostamente stammen aus gleicher Zeit. Die Höhe der Figuren beträgt etwa einen halben bis einen Meter.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die ganze Gruppe einst kalt bemalt war; auf der Wiederholung der Nikolaikirche war bis zur Zeit des großen Brandes, aus dem sie glück-

[4]) „Ausführliche Nachricht von dem H. Ritter Georgio" von M. J. B. H. (Hempel). Hamburg 1722.

lich ohne größeren Schaden gerettet wurde, die Farbe sichtbar.

Gießer und Modelleur waren jedenfalls ein und dieselbe Persönlichkeit, die sich hinter ihrer rätselhaften — am Sockel der Maria und des Johannes angebrachten — Gießermarke verbirgt. Eine später eingeritzte Inschrift: „*G. MAGENS*" scheint keine Beziehung dazu zu haben, darf vielmehr eher mit einer Ausbesserung des Denkmals in Verbindung gebracht werden. Die Hypothese,[5]) daß der Name ursprünglich „G. Waghevens" gelautet habe, der Gießer also zu jener bekannten, auch in Hamburg tätigen Mechelner Glockengießerfamilie[6]) gehört habe, ist zwar verlockend, aber um so weniger aufrecht zu erhalten, als eine Verstümmelung von „Waghevens" zu „Magens" durch Verlesen[7]) kaum möglich ist und der Name „Magens" außerdem tätsächlich vorkommt.

Über die Entstehungszeit der Gruppe fehlt uns ebenfalls jede Überlieferung. Wenn wir sie aus stilistischen Gründen um 1520 ansetzen, so muß dazu bemerkt werden, daß der Zwang technischer Schwierigkeiten, unter dem die Ausführung offenbar erheblich litt, einen weiteren Spielraum nötig macht. Diese aus dem Stil abgeleitete Datierung vermag auch der Buchstabenduktus der Kreuzesaufschrift nicht näher zu begrenzen. Auf ein schon von Gensler beachtetes, charakteristisches Merkmal, die seltsame romanische Kreuzesform, hat Lichtwark[8]) unsere Aufmerksamkeit gelenkt. Der Zug zu einfacheren, derberen und breiteren Formen, der sich in der Übergangsperiode von der Spätgotik zur Renaissance als Reaktion gegen die bisherigen Tendenzen überall einschleicht, erklärt zur Genüge diese Aufnahme eines romanischen Motivs, das somit das einzige Anzeichen der Renaissance bildet.

Das Material wird vor allem daran schuld sein, — wenn wir es nicht lieber ein Verdienst nennen wollen — das die Gewandung die für die deutsche und niederländische Kunst typische kleinliche Faltenstilisierung vermissen läßt. Nur spielt der Stoff noch die echt gotische Rolle der Verhüllung oder mit anderen Worten: es überwiegt das Interesse am Gewande bei weitem die Beobachtung des Körperbaus und seiner Einwirkung auf den Faltenfluß.

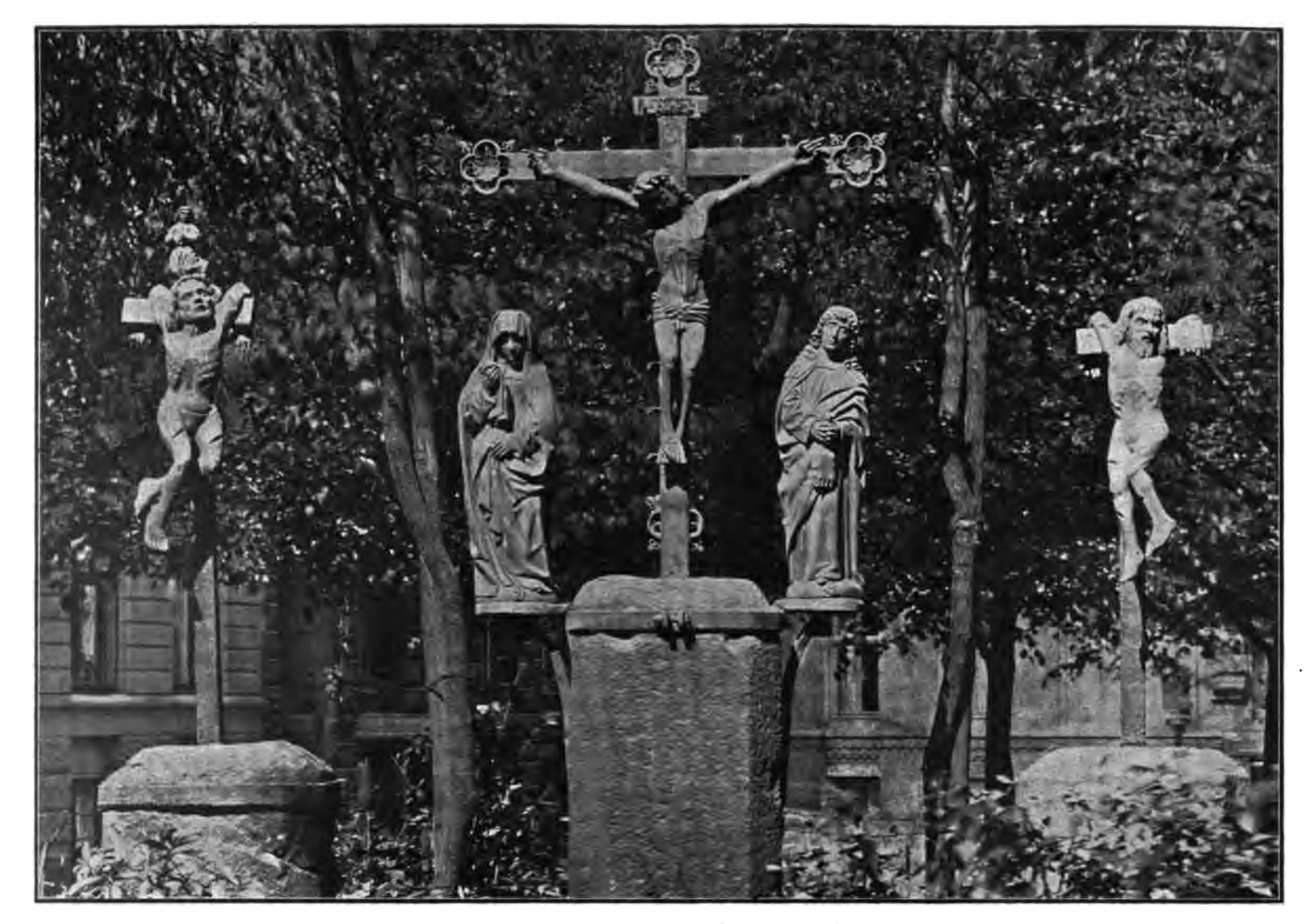
Von der etwas schwungvollen Behandlung des Mariengewandes abgesehen, das in bescheidenem Maße einen freieren Zug und eine größere Linie verrät, ist nirgends eine Befreiung vom Banne der Spätgotik geglückt, so daß wir deren Kunstideale leicht von der Gruppe ablesen können. Ganz in den Grenzen geringster Anforderung hält sich die Aktbildung; der schmale Leib stammt noch aus dem Schönheitskanon des XIV. Jahrh., seine Gliederung aber zeigt recht, wie unfrei der Künstler ein auswendig gelerntes Schema oberflächlich überträgt. Wir dürfen freilich nicht ohne Einschränkungen die Holz- und Steinskulptur zum Vergleich heranziehen. Ein Glockengießer hatte meist nur an Taufkesseln Gelegenheit, einzelne Figuren zu gießen; die Aufgabe einer freiplastischen Gruppendarstellung gehörte zu den größten Seltenheiten, auch wenn wir die Verlustzahl der Denkmäler sehr hoch ansetzen. So erklärt sich leicht die Unbeholfenheit in der Massengliederung, die den Guß erschwert; der Nacken der Schächer verschmilzt beispielsweise mit dem Kreuzbalken und den verschränkten Armen zu einem phantastischen Klumpen. Die einseitige Schulung in Verbindung mit der Abhängigkeit vom Material macht aber andrerseits auch die sorgfältigere Durchbildung der Köpfe begreiflich, auf deren Charakterisierung man damals das Hauptgewicht legte. Dabei gelingen, wie es fast durchweg in der spätmittelalterlichen Kunst der Fall ist, die Verbrechergesichter am besten, während die Ruhe der Mittelgruppe es nur zur Variation eines allgemeinen Bildes kommen läßt. Die noch wenig naturgemäß gebildeten Augenlider, die lange Nase und der Mund mit schmerzvoll herabgezogenen Winkeln sind im Grunde doch wieder angelernte Züge, die

[5]) Robert Körner, „Das Kruzifix zu St. Georg" in »Belletristische Beilage der Hamburger Nachrichten«, 17. Febr. 1907.

[6]) Robert Körner, „Zur Geschichte der Glockengießer in Hamburg" Separatabdruck aus dem »Hamburgischen Kirchenblatt« 1905.

[7]) Körner schreibt: „Wenn wir annehmen, daß der Künstler seinen Namen ursprünglich an einer Stelle des Denkmals, vielleicht an der abhanden gekommenen Teufelsklaue, in Minuskeln anbrachte, so müssen wir uns vergegenwärtigen, das in gotischer Minuskel w und m kaum zu unterscheiden sind, und daß die mittelalterlichen Künstler ihre Namen oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt schrieben, um einen Lesefehler glaubhaft zu machen."

[8]) „Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance", Seite 53.



Nach einer photog. Aufnahme von W. Weimar, Hamburg.

bei der Maria freilich im Verein mit dem Rhythmus der Haltung lebenswahr wirken. Die Haarstilisierung ist ganz im Schema der Spätgotik gehalten. Dagegen verdienen die besonders gut modellierten Hände Christi rühmend hervorgehoben zu werden.

Ein gedanklicher Zusammenhang innerhalb der Gruppe war beabsichtigt, wenn auch nicht in dem Umfange, wie ihn Gensler angibt und in seine den Charakter der mittelalterlichen Kunst verwischende Abbildung hineinlegt; wenigstens wird man von einem „zuversichtlichen Blick" des guten Schächers auf den Erlöser schwerlich eine Andeutung entdecken können und der Augenaufschlag des Johannes ist so mißglückt, daß er ebenfalls kaum in Betracht kommt. Wie weit technische Schwierigkeiten die Absichten des Künstlers zerstörten, ist schwer zu entscheiden. Durch die fast archaisierende frontale Aufstellung hat er sich aller Vorteile beraubt und selbst sein stärkstes Mittel, die Tränen Marias und Johannes unwirksam gemacht, ganz abgesehen davon, daß diese kleinlichen Zutaten an einem Gußwerk und in so symmetrischer Anordnung überhaupt störend wirken; es scheint, als ob der spätgotische Realismus durch solche Rührmittel, durch höchste Energieentfaltung und Steigerung des Ausdrucks ein Gegengewicht zur Abnahme des schlichten, kindlichen Glaubens schaffen wollte. Daß der Inhalt des Stationsgedankens ganz besonders zur Rücksichtnahme auf die betenden Walfahrer auffordern mußte, liegt zwar für unser Gefühl nahe, war aber vom Meister der Gruppe kaum ernstlich in Erwägung gezogen; wir sind, ähnlich wie es Gensler tat, gar zu leicht geneigt, aus Kunstwerken allerlei Empfindungen herauszulesen, die dem Urheber fremd waren.

Das Material darf auch als Mitursache dafür angesehen werden, daß die Beine der Schächer ungefesselt geblieben sind, wodurch die Wildheit der Bewegung und der Ausdruck des Schmerzes noch vermehrt erscheint; auch in der gleichzeitigen Holzplastik überwiegt diese extreme Art der Darstellung bei weitem.

Zu dem Engel über dem Haupte des guten Schächers fehlt das Gegenstück, der Teufel. Aus alten Berichten geht hervor, daß der Rest der Teufelsgestalt, eine Kralle, noch lange sichtbar war. Die beiden Seelenträger — die Handstellung des Engels deutet an, daß er einst die „Seele" gehalten hat — ließen sich an einer freistehenden Bronzegruppe schwerer anbringen als an der Mitteltafel der Schnitzaltäre, wo sie die Befestigung an der Wand unabhängiger von den Schächerfiguren machen konnte. Ferner erwähnt eine alte Beschreibung einen Engel hinter dem Christusbilde, für den wir nur in den vier fliegenden Engeln, die in Kelchen das Blut Christi auffangen, eine Analogie hätten; einer dieser Engel kann sich wie auf dem bekannten Stich Schongauers sehr wohl hinter dem Kreuzesstamm befunden haben. Daß infolge der unsicheren Verbindung aller Zutaten mit den Hauptteilen des Gußwerks schon früh manches verloren gegangen ist, dürfen wir immerhin annehmen, wie denn auch Restaurationen von dem zerstörenden Einfluß der Zeit zeugen.

Im Rahmen der stattlichen Reihe norddeutscher und niederländischer Kreuzigungsdarstellungen behauptet die Gruppe nach dem Gesagten nur durch ihr Material ihre isolierte Stellung und Bedeutung. Was den Realismus des späten Mittelalters ausmacht, die innige Teilnahme an den kleinen Zügen des Lebens und die Freude am Detail, kommt zwar hier und da in schwachen Ansätzen zum Durchbruch, bleibt aber an kritischen Stellen, wie bei der Rippenbildung und Muskulatur, völlig aus; die Individualisierung und Vertiefung der Charaktere muß mehr der Schule der Zeit als selbständiger Erfindung zu gut geschrieben werden. Diese Mängel, die sich nicht einmal zur Genüge mit Materialschwierigkeiten entschuldigen lassen, treten indessen niemals so schroff auf, daß unser Interesse für die Gruppe verloren geht. Sobald wir aufhören, die Meisterarbeiten der Holzschnitzerei oder die Werke Peter Vischers als Maßstab unserer Kritik zu benutzen, um statt dessen die übrigen zeitgenössischen Gußwerke, Glocken, Taufkesseln, Brunnen oder Grabplatten danebenzustellen, wird unsere Achtung vor der Hamburger Kreuzigungsgruppe wieder zunehmen. Kein Meisterwerk, aber ein beachtenswerter Kulturzeuge aus Hamburgs Vergangenheit verdient sie, auch außerhalb der Lokalliteratur wenigstens, namentlich erwähnt zu werden.

Hamburg. Theodor Raspe.

Der romanische Grabstein in Altenplathow.

(Mit Abbildung.)



Die Kirche des Dorfes Altenplathow (Prov. Sachsen, Kreis Jerichow II.), ein im Anfange des XVIII. Jahrh. stark veränderter Bau, dessen ursprünglichste Bestandteile noch aus romanischer Zeit stammten, ist vor kurzem abgebrochen und durch einen Neubau ersetzt worden. Bei Gelegenheit des Abbruches fanden sich etwa einen halben Meter unter dem Fußboden der alten Kirche zwei Grabsteine. Von ihnen stammt der eine aus dem Jahre 1603. Er gehört einer Frau Magdalena Makereyes und bietet, abgesehen von zwei Wappen und den sehr hübschen Typen der lateinischen und deutschen Inschrift-Buchstaben, kein wesentliches Interesse.

Um so mehr ist dies mit dem andern sehr alten Steine der Fall. Von den Gebeinen des einstmals unter ihm Begrabenen oder von irgend welchen zur Leiche gehörigen Gegenständen fand sich nichts; vielmehr zeigte sich das Erdreich unter dem Steine locker, hohl, durchwühlt. Der Stein selbst ist also ehemals — am wahrscheinlichsten zur Zeit des oben erwähnten Barockumbaus — gewaltsam erhoben worden. Für die Anwendung von Gewalt zeugen die zahlreichen Beschädigungen; sie haben vor allem den Rand mit der darauf befindlichen Inschrift betroffen, was wegen der dadurch geschaffenen Schwierigkeit der Identifizierung schlimmer ist, als der Umstand, daß der Stein in fünf Stücke geborsten ist.

Die Platte besteht aus hellem Sandstein, ist 2 *m* hoch, 62 *cm* breit, $21\frac{1}{2}$ *cm* dick. Der Schriftrand ist 6 *cm* breit und um $2\frac{1}{2}$ *cm* über die mittlere Fläche des Steines erhaben. Zweifellos lief dieser Rand ehemals um das ganze Rechteck des Steines herum; jetzt fehlt er am untersten Teile überhaupt. Die vertiefte Fläche ist größtenteils ausgefüllt durch die in mittlerem Relief ausgeführte Figur eines Mannes, der nicht etwa aufrecht steht, wie man bei der jetzigen Aufstellung des Steines leicht irrtümlich annehmen könnte, sondern im Sarge lang hingestreckt liegt. Die Figur mißt vom Scheitel bis zu den Fußspitzen 1 *m* 88 *cm*, der Kopf allein bis unter das Kinn 29 *cm*, die Hände vom Ärmelrande an: die rechte 19, die linke 20 *cm*. Der Dargestellte ist ein bärtiger Mann mit langem, schlicht gescheiteltem Haupthaar. Die Augenlider sind gesenkt und geschlossen, wie es dem Todesschlummer entspricht; die Nase ist ziemlich breit; der Mund zeigt schmale, fest geschlossene Lippen; der Versuch den hippokratischen Zug zu charakterisieren, ist unverkennbar. Die Arme liegen im oberen Teile fest am Körper an, während sie gleichzeitig äußerlich an den Inschriftrand anstoßen; von den Unterarmen legt sich der rechte schräg aufwärts, der linke fast im rechten Winkel quer über den Körper. Die beiden Hände zeigen gleichermassen die Daumen ein wenig abgespreizt, die andern vier Finger gerade und fest aneinander liegend. In der Zeichnung ist die linke Hand richtiger, während die rechte durch einen nicht ganz gelungenen Versuch perspektivischer Darstellung gelitten hat. Gekleidet ist der Mann in ein doppeltes Gewand. Von dem Untergewande ist nur am Halse ein dreieckiges Stückchen hinter dem Ausschnitte des Obergewandes zu sehen, an den Armen schauen die sehr fein quer gefältelten, straff anliegenden Unterärmel aus den bauschig hängenden Oberärmeln heraus. Von den Beinkleidern läßt sich eine Beschreibung nicht machen; nach dem erhaltenen Teile des linken Unterschenkels sind sie als aus glattem, fest anschmiegendem Stoffe gearbeitet zu denken. Das Obergewand ist weit und faltig, in der Hüfte durch einen nicht sichtbaren Gürtel zusammengehalten, dessen beide bandartigen Enden mitten vor dem Körper bis fast zu den Knien herabhängen, und über den die obere Hälfte des Gewandes faltig herüberfällt. Verzierungen irgend welcher Art fehlen gänzlich. Der Kopf ist ohne Bedeckung; die Füße stecken in sandalenartigen Schuhen, die durch Riemen an den Knöcheln festgehalten werden. Ob der Stein ehemals bemalt gewesen ist, ist nicht mehr festzustellen, da sich keinerlei Farbspuren mehr haben entdecken lassen.

Um die Figur läuft folgende Inschrift in Majuskeln des XII. Jahrh., die, wie schon gesagt, leider arg beschädigt ist:

...MAII· O.....·LES·SCI·MAVRICII ......·MAS·IACOB...·ARTHO..MEV'· MAT...

Soweit sich bei diesem Zustande der Fragmenthaftigkeit noch eine Ergänzung ermöglichen läßt, muß sie etwa heißen:

ANNO...... · MAII · OBIIT · ... DE · PLOT · ECCLES · SCI. MAVRICII. MAGDE BVRGENS · ..... SC' · THOMAS · IACOB' · MAIOR · BARTHOLOMEV' . MATHEV'.

Dem Sinne nach ins Deutsche übertragen besagt die Inschrift ungefähr folgendes: „In dem und dem Jahre, an dem und dem Tage des Monats Mai starb ein gewisser Herr von Plotho (?), der zur Kirche des hl. Moritz in Magdeburg (?) in Beziehungen stand. Seiner Seele wollen gnädig sein die hl. Thomas, Jakobus d. ä., Bartholomäus und Matthäus".

Sehr stattlich ist das Ergebnis der Ergänzung nicht zu nennen, um so weniger, als gewissenhafterweise gerade an die beiden wichtigsten Punkte Fragezeichen gesetzt werden müssen. Denn die Zugehörigkeit des Verstorbenen zum Magdeburger Domstifte ist schon darum ziemlich unsicher, weil die bloße Bezeichnung Ecclesia für die Hauptkirche des Erzbistums nicht genügend erscheint. Am nächsten läge es, statt dessen an die Kirche von Altenplathow zu denken; ihr Schutzheiliger, den sie selbstverständlich gehabt haben muß, und dessen Namen jetzt nicht mehr bekannt ist, wäre dann der hl. Moritz gewesen.

Dies wird wahrscheinlich durch die nahen Beziehungen, in denen die Kirche von Altenplathow zu Magdeburg stand. In früherer Zeit zwar finden wir den Ort (civitas) und den Burgwart im Besitze des 946 gegründeten Stiftes Havelberg. Doch ist es sehr zweifelhaft, ob der in der betr. Urkunde (Monum. Germ. Diplomata Otto I. 76.) genannte Ort Plote überhaupt mit Altenplathow identisch gewesen und nicht vielmehr, wie Raumer (Regesta historiae Brandenburgensis) und auch Riedel (Co. dipl. Brandenb. A. VIII. p. 91—92) annehmen, für Plate bei Stargard zu halten ist. Außerdem würde bei der Zugehörigkeit zu Havelberg, dessen Stiftskirche der hl. Maria geweiht war, eher anzunehmen sein, daß auch die Kirche von Altenplathow eine Marienkirche gewesen wäre. Zu Magdeburg trat der Ort in Beziehung durch die 1144 geschehene Schenkung des Ortes an das Erzstift durch den Grafen Hartwig von Stade, der Domherr und Domprobst zu Magdeburg und später (1148—1168) Erzbischof von Bremen gewesen ist. (Über ihn vgl. v. Heinemann, Albrecht der Bär (1864) p. 141 ff., 176; — G. Dehio, Gesch. d. Erzbist. Hamburg-Bremen (1877) II., 52 ff.). Die Kirche selbst wird zuerst erwähnt in einer am 22. Februar 1171 von einem Johannes, Dominus de Plote ausgestellten Urkunde. (Becmann, Accessiones hist. Anhalt. p. 608. — Mülverstedt, Reg. archiepisc. Magd. I. 1506.)

So unsicher wie die Beziehung des auf dem Grabstein dargestellten Mannes zu dem Erzstift Magdeburg, ist es, ihm einen Namen geben zu wollen. Am einfachsten wäre es, ihn für ein Mitglied der Familie von Plotho zu halten, deren Stammsitz sich von Alters her in Altenplathow befand. Dann wäre es weiter verlockend, ihn sogar mit dem eben erwähnten Urkundenaussteller Johannes identifizieren zu wollen. Auch ein Hermannus de Plote tritt in einer Urkunde von 1144 als Zeuge auf. Es fehlt aber auch bei ihm jede Möglichkeit, ihn mit dem Grabstein in plausible Beziehung zu setzen. Es ist festzuhalten, daß sich für dergleichen Annahmen ein wirklicher Beweis in gar keiner Art erbringen läßt. Am wenigsten wahrscheinlich ist, daß wir mit einem weltlichen Ritter zu tun haben. Denn man könnte ja auf die Idee kommen, die Buchstaben *LES* der Inschrift als Miles deuten zu wollen. Als solcher würde er sicher irgendwie charakterisiert sein, wenn auch nicht durch ein Wappen wegen der frühen Zeitepoche, so doch durch ein Schwert oder einen Helm. Eher darf man den Mann für einen Geistlichen ansehen, freilich für keinen höheren Ranges, da er keinerlei Abzeichen einer derartigen Stellung aufweist. Daß er die Hände nicht betend zusammengelegt hat, auch keine Segensbewegung macht, hat nichts Auffallendes; auch die ebenfalls gleichzeitigen Äbtissinnen auf den ältesten Grabsteinen der Quedlinburger Schloßkirche haben ähnlich indifferente Handhaltungen. Das Ergebnis nach der historischen Seite muß also dahin zusammengefaßt werden, daß wir es mit einem nach der Mitte des XII. Jahrh. verstorbenen niederen Geistlichen zu tun haben; er hat möglicherweise Beziehungen zu Magdeburg, sicher ganz nahe zur Kirche von Altenplathow gehabt und dürfte vielleicht als ein von Plotho anzusprechen sein, falls er nicht einfach der Pfarrer loci gewesen ist.

Was die kunstgeschichtliche Stellung des Werkes betrifft, so muß vorweg gesagt werden,

daß schon durch die Seltenheit des Vorkommens derart früher figürlicher Skulpturwerke dem Steine ein ungewöhnlicher Wert zukommt. Nur sehr wenige Arbeiten aus gleicher Zeit, fast gar keine aus früherer hat die Provinz Sachsen aufzuweisen, und es ist darum dringend zu wünschen, daß der Grabstein so bald als möglich aus seiner jetzigen Stellung an der Außenseite der Kirche entfernt und unter Dach und Fach gebracht würde. Die passende Stelle dafür wäre zweifellos das neue Magdeburger Museum, welches dadurch eine Kostbarkeit ersten Ranges erlangen würde, obschon die Ausführung nicht viel mehr als handwerklich ist. Das wird alsbald klar, wenn man die Figur mit den sonst aus gleicher Zeit und Gegend erhaltenen vergleicht. (Vgl. für einzelnes A. Goldschmidt, Studien z. Gesch. d. sächs. Skulptur. Berlin 1902.) Hierfür kommen in Betracht: die Figuren des Osterleuchters von Jerichow (Wernicke, Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Jerichow, Abbild. 104), die Figurenreliefs aus Kloster Gröningen, die Reliefs vom Alslebener Taufstein in Gernrode, die Bischofsgräber aus dem Magdeburger und Naumburger Dome, die Stuckmadonna und der Leuchterhalter im Dome zu Erfurt, und dann vor allem die ältesten Grabtafeln in der Schloßkirche von Quedlinburg und die Engelsfiguren im Magdeburger Domremter. Von ihnen allen nehmen die zuletzt genannten den höchsten künstlerischen Rang ein. Welchen Schatz würde die deutsche Kunst an diesen in der Kunstgeschichte so gut wie unbeachteten Stücken haben, wären sie nicht sämtlich durch Abschlagen der Köpfe so jämmerlich verstümmelt. Zu verwundern und froh zu begrüßen ist es, daß man sich bei der Zerstörung hierauf beschränkt und die herrlichen Figuren im übrigen unbeschädigt gelassen hat. Sie stehen in der Durchführung der Gewandungen den Bischofsgrabplatten des Magdeburger Domes nahe, übertreffen sie aber durch Anmut und Leichtigkeit der Bewegung, und durch die Weichheit der Linienführung. Und das, obwohl sich bei ihnen ein archaistischerer Zug geltend macht als bei jenen. Wenigstens ist das bei einigen der Fall; daß sie alle von derselben Hand herrühren, möchte ich bezweifeln.



Mit diesen klassisch vollendeten Werken kann sich der einfache Mann von Altenplathow nicht annähernd vergleichen. Auch daraus möchte ich schließen, daß er eine Persönlichkeit war, die nicht so bedeutend gewesen ist, daß man um ihretwillen einen Künstler ersten Ranges hätte beschäftigen mögen. Sieht man ihn aber genauer an, so gewahrt man, wie sich in der Zeichnung und Durchführung eine Anzahl von Zügen findet, die aus derselben Schule hervorgegangen sein müssen. Ist auch betreffs des Kopfes leider kein Vergleich möglich, so doch betreffs der Gewandung. Die Fältelung der Unterärme! wiederholt sich bei mehreren der Engelsfiguren, sie ist überhaupt typisch sächsisch-thüringisch. Die Gürtung und Bauschung des Obergewandes ebenfalls. Desgleichen finden wir zu wiederholten Malen bei den Engeln die kreisrunde Herausdrückung der Knie, die durch eine doppelte Linie umgeben sind, und von denen die Falten des hängenden Gewandes spitzig parallel abwärts laufen. Bei dem einen der vorher erwähnten Engel sieht man unterhalb des rechten Knies eine Querfalte, die den Werken der damaligen sächsischen Schule offenbar typisch ist; sie findet sich ganz entsprechend auch auf zweien der

Quedlinburger Epitaphien, dem der Äbtissin Beatrix und der Adelheid II., und schon vorher bei der noch sehr strengen Stuckmadonna des Erfurter Domes (Katalog der Erfurter Kunstgeschichtlichen Ausstellung von 1903 Nr. 277. — Doering und Voß, Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen, Seite 91 nebst Tafel 106). Auch in den Buchmalereien der sächsisch-thüringischen Schule kehrt dieser Zug wieder. Bei der Figur aus Altenplathow ist in unbeholfener Weise gleichfalls der Versuch dazu gemacht worden. Überhaupt läßt die Zeichnung an Geschicklichkeit und Richtigkeit der Naturbeobachtung in den Gewandteilen sehr viel zu wünschen übrig. Der Bildhauer hat sogar noch den zu seiner Zeit altmodisch gewordenen Versuch gemacht, die Rundung des Bauches durch eine Reihe kreisförmig verlaufender Falten hervorzuheben. Dabei hat er freilich den Beweis, daß er diese Häßlichkeit einer derartigen Bildung wohl empfand, dadurch geliefert, daß er die flache linke Hand breit darüber gelegt hat. Ebenso vertuscht er mit der rechten die Falten, durch die die Brustmuskeln hervorgehoben werden. Von dem Werke kann kein Zweifel bestehen, daß es aus den Händen eines Künstlers der sächsischen Schule der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. hervorgegangen ist, und zwar dürfte es mit Fug als Erzeugnis der zur Zeit des Erzbischofs Wichmann in Magdeburg blühenden Bildhauerschule anzusehen sein, der u. a. bekanntlich auch die sog. Korssunschen Türen in Nowgorod ihre Entstehung verdanken. Der Grabstein nimmt innerhalb dieser Gruppe keinen hohen Rang ein, ist aber manchen, besonders den Alslebener Figuren vorzuziehen, und mit denen von Jerichow, Kloster Gröningen und dem Naumburger Grabsteine des Bischofs Richwinus (gest. 1125) auf eine Stufe zu stellen.

Vorstehende Studie verdankt ihre Entstehung einer im Sommer 1906 an den Unterzeichneten ergangenen Anfrage des Herrn Schwartz, Direktor bei der Firma F. A. Bruckmann A.-G. in München.

Für die Mitteilung der Maße des Steines, der Fundumstände und einiger Äußerlichkeiten bin ich Herrn Superintendenten Lüdecke in Altenplathow, für den Nachweis einiger urkundlicher Stellen Herrn Königl. Archivar Dr. Rosenfeld in Magdeburg, dem ich s. Z. von dem Funde Mitteilung gemacht habe, zu Dank verpflichtet.

Dachau. O. Doering.

Bücherschau.

H. Grisar S. J. Il Sancta Sanctorum ed il suo tesoro sacro scoperte e studii dell' autore nella Capella Palatina Lateranense del medio aevo, con 62 illustrationi — Civiltà cattolica Roma 1907. (L. 10.)

Über den von ihm in der ehemaligen, nahe bei der Laterankirche gelegenen Hauskapelle der Päpste, Sancta Sanctorum, entdeckten hochbedeutsamen Schatz hat P. Grisar zuerst in der Civiltà cattolica eine Reihe von Artikeln veröffentlicht und diese jetzt in erweiterter wie verbesserter Form zu einem Buche vereinigt, in dem auf dem glatten Papier die ebenfalls ergänzten Abbildungen viel klarer hervortreten. Trotzdem reichen die meisten von ihnen zur Beurteilung der an den einzelnen Gegenständen verwendeten Techniken nicht aus, manche auch nicht für die Prüfung der ikonographischen Eigentümlichkeiten. Für diese Zwecke wird hoffentlich ein größeres, zum Teil farbig illustriertes Werk vorbereitet, wie über die eigentliche Perle des ganzen Schatzes, das berühmte emaillierte Christusbild, von Wilpert eine Monographie demnächst erscheinen soll. — Der Beschreibung der einzelnen Schatzstücke (mit der der II., umfänglichere Teil sich beschäftigt), geht in der Einleitung die Schilderung der Entdeckung voraus, sowie der die Veröffentlichung begleitenden Schwierigkeiten, zu denen auch die von einem Pariser Bibliothekar beanspruchte, von Grisar so bestimmt wie vornehm abgelehnte Priorität derselben gehört. Die durch gute Abbildungen erläuterte, recht anschauliche Beschreibung der Kapelle, wie sie entstand, sich entwickelte und heute aussieht, bildet den I. Teil. — Nach eingehender Behandlung des emaillierten Christusbildes und seiner Theka werden im II. Teil nacheinander vorgeführt das gemmenverzierte Goldkreuz mit seinem Behältnisse, die 5 silbernen Reliquiare, die übrigen aus Holz, Elfenbein usw. gebildeten Reliquienbehälter, die Gewebe und Stickereien, indem sie einzeln erklärt, hinsichtlich ihrer Bestimmung und Herkunft geprüft werden durch Vergleich mit ähnlichen, literarisch bereits bekannten Gegenständen. Von den wertvollen stofflichen Beigaben spricht das Löwenkampfmuster eine sehr bestimmte (sassanidische) Sprache. Schwerer verständlich erscheinen das Medaillondessin mit den nimbierten Hähnen und namentlich das äußerst merkwürdige kreisförmige Verkündigungsmuster, das noch genauerer Prüfung bedarf. — Für die hier reichlich und zuverlässig gebotenen Mitteilungen über diese kostbaren Fundstücke und für die ungemein wichtigen Beiträge, die sie zur Geschichte des frühmittelalterlichen Reliquienkultus und der kunstgewerblichen Tätigkeit in seinem Dienste liefern, verdient der vielseitige und doch gründliche Verfasser Lob und Dank. Schnütgen.

Die belgischen Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance von Joseph Braun S. J. Mit 73 Abbildungen (95. Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria Laach"). Herder in Freiburg 1907. (4 Mk.)

Ein Vorspiel zu seinen Studien über die Jesuitenkirchen hat der Verfasser vor stark Jahresfrist in dieser Zeitschrift (XIX, 75 ff.) durch die Beschreibung der Düsseldorfer St. Andreaskirche geboten, deren Stellung zu den übrigen rheinischen Jesuitenkirchen betonend. Bevor er den letzteren, die längst auf seinem Arbeitsplan stehen, näher tritt, behandelt er die nicht minder interessante Gruppe der in den beiden belgischen Ordensprovinzen erhaltenen (auch der zerstörten und geplanten) Kirchen, um welche Mangel an archivalischer Forschung, einseitige Untersuchungen im Bunde mit allerlei Vorurteilen allmählich einen Legendenkreis hatten entstehen lassen. Der schon seit längerer Zeit wie von anderen so namentlich vom Verfasser beanstandete, bezw. verworfene landläufige Ausdruck „Jesuitenstil" wird hier endgültig abgetan als eine unbegründete, falsche Bezeichnung. Einen eigenen Stil haben die Jesuiten in ihrem Kirchenbau nicht gehabt, vielmehr bald im Spätrenaissance-, bald im Barockstil gebaut, mit Vorliebe in gotisierenden Formen, wie das Land sie bot. — Für ihren ersten belgischen Bau in Douai (1583) lieferte die Kirche al Gesù in Rom das Vorbild, ohne daß derselbe Nachahmung fand; denn was in schnellem Wettlauf folgt (13 Kirchen bis 1620), ist der spätesten flandrischen Gotik verwandt, während die Details zumeist in Renaissance- und Barockformen gehalten sind. Bald machten die Einflüsse des Südens sich wieder geltend, 1625 in Antwerpen, dann in Brüssel mit dem großen Erfolge, daß dieser Bau maßgebend wurde für die meisten anderen Kirchen, so daß er den Sieg für den Barockstil entschied, in den freilich hinsichtlich der konstruktiven und räumlichen Verhältnisse bis an die Schwelle des Rokoko die gotischen Reminiszenzen hineinspielten (ohne daß für diese immerhin etwas befremdliche Erscheinung völlig ausreichende Begründung geboten wäre). — Für die Lösung der zahllos hier sich aufdrängenden Fragen hat der Verfasser in unermüdlicher Prüfung und Vergleichung die noch vorhandenen Denkmäler befragt, von denen er zahlreiche Aufnahmen bietet, aber auch die vielfach verstreuten Ordensarchive, die besonders über die fast ausschließlich dem Jesuitenorden als Laienbrüder angehörenden (dilettantischen) Baumeister ganz überraschendes Licht verbreiten und noch mit mehreren Originalplänen bekannt machen. — An dem gründlichen Büchlein erbaut nicht nur die ernste Arbeit, die keiner Schwierigkeit ausweicht, sondern auch die vollkommene Objektivität, die ohne Spur von Voreingenommenheit, wie sie bisher gerade diesem Thema nicht fremd geblieben war, die Verhältnisse prüft und ohne irgendwie erkennbare Vorliebe darlegt. — Die Ergebnisse erscheinen daher ebenso zuverlässig wie neu, voll Interesse für den Kunsthistoriker wie für den Kunstfreund. — Sie steigern die Sehnsucht nach der Fortsetzung, die den deutschen Jesuitenkirchen, besonders der eigenartigen Gruppe der rheinisch-westfälischen gewidmet sein wird. Das Material ist dafür bereits gesammelt, so daß auf baldiges Erscheinen gerechnet werden darf. Schnütgen.

Geschichte des Breslauer Domes und seine Wiederherstellung. Eine Studie von Wilhelm Schulte. Mit 14 Tafeln. Aderholz in Breslau 1907. (2 Mk.)

Mit den Schicksalen der Breslauer Domes, der 1244 begonnen, kurz vor 1500 zu einem gewissen Abschluß gediehen, seit 1540 durch wiederholte Brandunglücke aufs schwerste beschädigt, fast zur Ruine wurde, macht die vorstehende Abhandlung bekannt, um Material zu bieten für die Lösung der schwierigen, viel erörterten Frage seiner allmählich äußerst dringlich gewordenen Wiederherstellung. — Die Ansichten über die Art derselben gehen mehrfach auseinander, selbst hinsichtlich der Gestaltung der Westtürme, für die der eine Architekt die Stümpfe und die Notdächer erhalten wissen möchte, der andere eine Helmlösung nach Art des Stadtbildes in der Schedelschen Weltchronik vorschlägt. — An der Hand der baugeschichtlichen Notizen und von Turmbildern Breslaus und sonstiger Städte (wie Nürnberg und Neiße), die auf 14 Tafeln zusammengestellt sind, sucht der Verfasser in ruhiger, sachgemäßer Weise die kritische Frage zu lösen, im ganzen der Wiederherstellung im Schedelschen Sinne das Wort redend, und andere beachtenswerte Ratschläge beifügend. — An seine maßvollen und verständigen Darlegungen darf vielleicht die Hoffnung baldiger Verständigung geknüpft werden. G.

Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für jedermann von Josef Strzygowski. Mit 68 Abbildungen. Quelle & Meyer in Leipzig 1907. (4,80 Mk.)

Einem Gelehrten von der Richtung des Verfassers, der mit Vorliebe dem Studium der altchristlichen Denkmäler sich gewidmet hat, auf dem Gebiete der modernen Kunst als berufsmäßigen Referenten und Kritiker zu begegnen, ist überraschend, und doch recht erfreulich. Seine bezüglichen Darlegungen sind aus Vorträgen hervorgegangen, die er als Universitätsprofessor in einem Ferienkursus für Lehrer gehalten hat. Hieraus erklärt sich das Ursprüngliche und Packende ihrer Stimmung, aber auch das etwas Oberflächliche ihrer Fassung. Viel weniger, als man denken sollte, sind sie von den ernsten archaistischen Studien ihres Urhebers beeinflußt, viel mehr, als seine bisherigen Publikationen vermuten lassen möchten, von ästhetischen Erwägungen, die das Ganze beherrschen, vielfache Zustimmung herausfordernd, aber doch auch zum Zweifel und Widerspruch anregend. — In dieselben führt das Vorwort ein, das, die springenden Punkte markierend, alsbald das Interesse für die Einzelausführungen weckt. Sie beziehen sich zunächst auf die Baukunst, und daß dieser umfängliche Teil zugleich der wertvollere ist, hat der Verfasser doch wohl seinen orientalischen Studien vornehmlich zu danken. Was er hier über den „monumentalen Raumbau" und den „Denkmalbau" ausführt, ist großzügig und sehr beachtenswert. Auch das Kunstgewerbe, und im Anschluß deran das Ornament finden eine durch Einfachheit und Klarheit, wenn auch nicht durch Vollständigkeit sich auszeichnende Behandlung. Auch dem Exkurs über die Bildhauerei merkt man die der Antike gewidmeten Studien des Verfassers an. — Was er über die Zeichnung sagt, als deren Haupt-

repräsentanten er Klinger betrachtet, bedarf noch der Durcharbeitung und Erweiterung, während das über die „künstlerische Erziehung" Gebotene vor dem Beobachtungs- und Scharfsinn des Verfassers mit Respekt erfüllt. -- Am ausgedehntesten sind die Erörterungen über Malerei, die als die eigentlich moderne Kunst zugleich für die Beurteilung die meisten Schwierigkeiten bietet. An Versuchen, sie zu überwinden, den ganzen modernen Werdegang dieses vielgestaltigen Kunstzweiges zu zeigen, ihn zum Teil aus der Technik zu begründen, hat der Verfasser es nicht fehlen lassen, aber zu völlig befriedigenden Ergebnissen ist er nicht gelangt, zuletzt Böcklin als den Heros preisend. — Der Anhang: Kunststreit, Reichstag und Liebermann, führt eine offene Sprache, die mitten in den Streit der Tage hineinführt. — Wenn in dem Vorstehenden der reiche Inhalt, wegen Mangel an Raum, nur angedeutet ist, so möge daraus mancher Leser die Anregung entnehmen, das frisch geschriebene, aktuell bedeutsame Buch baldigst zur Hand zu nehmen.

K.

Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer. I. Das Altertum, VIII. Auflage, bearbeitet von Adolf Michaelis. Mit 900 Abbildungen im Text und 12 Farbendrucktafeln. E. A. Seemann in Leipzig 1907. (9 Mk.)

Dieser vor 3 Jahren (Bd. XVII, Sp. 25/26) hier angezeigte I. Band der unübertroffenen Springerschen Kunstgeschichte hat schon wieder eine neue Auflage erlebt, die abermals an Abbildungen und Text einen sehr erheblichen Zuwachs bezeichnet (ohne daß der Preis gestiegen ist). Überall macht sich die respekt- und liebevoll pflegende Hand des Bearbeiters bemerkbar, der hinsichtlich der Vertrautheit mit dem vornehmlich durch die fortdauernden Ausgrabungen gewaltig vermehrten Forschungsergebnisse auf dem Gebiete der griechischen und römischen Kunst die Spitze behauptet. Für die Bearbeitung der in der Kunstgeschichte nicht mehr zu ignorierenden prähistorischen Kultur, sowie namentlich der in den letzten Jahren stark geförderten ägyptischen, babylonisch-assyrischen und persischen Studien hat der Verfasser sich freundschaftlicher Beihülfe bedient, so daß der neuen Auflage eine Vollständigkeit, Übersichtlichkeit, Zuverlässigkeit nachgerühmt werden darf, die den Glanz des alten Handbuches immer heller aufstrahlen läßt. — An der erhöhten Beachtung, die das Kunstgewerbe in ihr gefunden hat, wäre für die folgende Auflage auch der Weberei ein größerer Anteil zu gönnen, damit auch auf diesem wichtigen Gebiete die Spuren immer weiter zurückgeführt werden können.

Schnütgen.

Die Katakombenheiligen der Schweiz. Ein Beitrag zur Kultur- und Kirchengeschichte der letzten drei Jahrhunderte. Von E. A. Stückelberg. Kösel in Kempten und München 1907. (2,50 Mk.)

Der namentlich auf dem Gebiete der Hagiographie unermüdliche Professor macht hier mit den Reliquien bekannt, die in den drei letzten Jahrhunderten aus den Katakomben in die Schweiz gelangt sind. Wie diese Gebeine gefaßt und zur öffentlichen Verehrung ausgestellt sind, wird im einzelnen nachgewiesen in einer kurzen Einleitung und auf 8 Tafeln mit 13 Abbildungen. — Ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis der einzelnen Heiligen mit den Orten, an denen ihre Reliquien ruhen, erleichtert wesentlich die Nachforschungen auf diesem bislang sehr vernachlässigten, und doch so beachtenswerten Gebiete.

D.

Die „Meister der Farbe" und „Die Galerien Europas", als große Reproduktionswerke neuer und alter Gemälde in E. A. Seemanns Dreifarbendruck, hier wiederholt auf wärmste empfohlen, sind seit der letzten Besprechung im XIX Bd. Sp. 287 um 10, bezw 8 Hefte gewachsen. — Die „Meister der Farbe", welche die europäische Kunst der Gegenwart, d. h. die Gemälde der besten modernen Künstler, in geschickter Auswahl und vorzüglicher Ausführung wiedergeben, unter Beifügung von biographischen Notizen, sowie von sehr zeitgemäßen literarischen Beigaben, haben mithin von dem IV. Jahrgang bereits die Hälfte erreicht. Bald sind die Hefte international zusammengestellt, wie das vorletzte mit Ciardi, Gallegos, Meissonier, Shannon, Gay, Frieseke, bald ausschließlich für Deutschland reserviert, wie das letzte, das sogar nur den Worpswedern gewidmet ist. Hinsichtlich der Gegenstände, Auffassungen, Stimmungen herrscht die größte Mannigfaltigkeit, ohne daß etwas Anstößiges Aufnahme gefunden hätte. Das musterhafte Werk ist das Jahresopfer von 24 Mk. reichlich wert. — „Die Galerien Europas", 200 Farbenreproduktionen in 25 Heften, à 8 Mk., haben die Hälfte längst erreicht, so daß der I. Band mit seinen 100 Tafeln abgeschlossen ist. Auch hier bilden interessante, zum Teil illustrierte Aufsätze über alte Kunst und Künstler die Einleitung zu jedem Heft, ein biographischer Exkurs das Vorspiel zu jeder Farbentafel. Eine solche (oder auch mehrere) sind den meisten der hervorragenden Maler von Jan van Eyck und Fra Angelico bis Reynolds und Tischbein gewidmet, und in ihnen die bedeutendsten europäischen Sammlungen vertreten, namentlich Amsterdam, Berlin, Budapest, Dresden, Florenz, Frankfurt (dessen Städelsches Kunstinstitut ein ganzes Heft füllt), Kassel, London, Paris, Rom, Wien, denen nur vorzügliche, aber auch minder bekannte Werke entlehnt sind. — Da nur noch 8 Hefte erübrigen, so ist der Abschluß der ungemein dankbaren Sammlung vielleicht schon bis Weihnachten zu erwarten.

Schnütgen.

„Benzigers Marien-Kalender" für 1908 und der „Einsiedler-Kalender" desselben Verlegers (50 bzw. 40 Pf.), jener zum 16., dieser zum 68. Male erscheinend, bewähren sich hinsichtlich der Ausstattung wie des Textes. — Ein treffliches Farbendruckbild der Gottesmutter mit ihrem die Tafeln der 10 Gebote haltenden Kinde eröffnet den Marien-Kalender, der außerdem über 100 ansehnliche Illustrationen enthält, religiöse und profane in bunter Mischung. — Mit dem Chromobild des göttlichen Kinderfreundes setzt der Einsiedler-Kalender gut ein, und 80 weitere Abbildungen, unter denen die originellen Kopfvignetten des Kalendariums, liefern zu den mancherlei Berichten und Erzählungen ansprechende Erläuterungen.

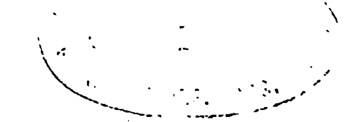
D.

INHALT
des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur **Ausgabe.**

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der **Abonnementspreis beträgt** für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang **M. 5.—.** Das einzelne Heft kostet M. 1.50.



ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

—·—

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XX. JAHRG. —·— HEFT 7.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1907.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

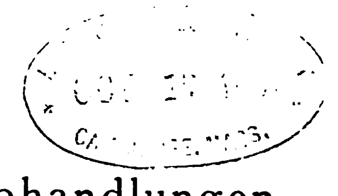
Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG
Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. ADOLF BERTRAM von HILDESHEIM
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG)
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Landgerichts-Präsident KARL REICHENSPERGER (KOBLENZ).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).



Kupfervergoldetes Krankenversehgefäß aus 1499.
(Sammlung Schnütgen.)



Abhandlungen.

Kupfervergoldetes Krankenversehgefäfs aus 1499.

(Mit Abbildung, Tafel VII, aus dem XVI. Kölner Jahresbericht Abb. 13.)

In Herford soll vor mehreren Jahrzehnten dieses merkwürdige Gefäß ausgegraben worden sein, das vor etwa 25 Jahren in meinen Besitz gelangte und bereits 1884 in der Revue de l'art chrétien, T. II, P. 452—462 unter dem Titel: „Matériaux pour servir à l'histoire des vases aux saintes huiles“ mit 12 verwandten Gegenständen von mir abgebildet und beschrieben wurde. — Die Spuren der Vergrabung zeigt deutlich der etwas angefressene und verrostete Fuß, wie die Rückseite des Aufsatzes, dessen Vorderteil, dank der ungewöhnlich starken Feuervergoldung, vorzüglich erhalten ist. — Das 31 *cm* hohe Gefäß setzt sich aus dem rechteckigen Fuß mit Ständer und aus dem kreuzförmigen Aufsatz zusammen. Aus dem in die Breite entwickelten sechsseitigen flachen Fuße entwickelt sich in kräftigen Profilen, durch einen kleinen Pastennodus unterbrochen, in eine Art von Kapitäl auslaufend, der Ständer, aus dessen sechseckiger Öffnung ein viereckiger Dorn herausragt, durch seine auffällige Vergoldung den Beweis liefernd für seine ursprüngliche Bestimmung, den Aufsatz zu tragen für die Dauer seiner Ruhe. — Dieser Aufsatz, 19 *cm* im Durchm., setzt sich zusammen aus einer runden Mittelkapsel von 5$^{1}/_{2}$ *cm* Tiefe, die kreuzförmig besetzt ist mit 4 dreipaßförmigen Behältern von je 4$^{1}/_{2}$ *cm* Tiefe. Die Mittelkapsel schmückt als Türchen das gegossene Reliefbild des Schmerzensmannes, der von den Hüften an aus dem Grabe hervorsteht mit der Rute in der Rechten und der Geißel in der Linken, auf quadratisch graviertem Grunde; Modellierung wie Ziselierung verraten den tüchtigen (westfälischen) Goldschmied. Der perlschnurverzierte flache Rahmen, aus dem die Halbfigur hervortritt, setzt sich auf den 4 Dreipässen fort, die mit den, ebenfalls gegossenen, Evangelistensymbolen geschmückt sind. Diesen vorzüglich geformten und ziselierten Hochreliefs sind (mit Ausnahme des Adlers) die ausgeschnittenen Flügel angesetzt, jedem derselben ein mit dem eingravierten Namen versehenes Spruchband beigegeben, dessen höchst geschickte Windung mit den Flügeln den Zweck, die etwas unbequeme Fläche auszufüllen, in vollkommener Weise erreicht. Das Vor- und Zurücktreten der Reliefs, die Gleichartigkeit ihrer Einfassung schaffen ein überaus günstig wirkendes Gesamtbild, das durch die Einfachheit der angewandten Mittel um so mehr zur Nachahmung locken dürfte. — Der Zweck dieses seltenen Gefäßes kann nicht zweifelhaft sein: die auch im Innern ganz vergoldete Mittelkapsel hatte für den Versehgang in besonderer Hülle die hl. Eucharistie aufzunehmen, während die Dreipaßkapsel zur Linken, mit dem Löwensymbol, als die einzige, deren Deckel sich öffnet, die kleinen Krankenöl-Behälter zu bergen hatte, eine Verbindung, die mit den späteren liturgischen Bestimmungen nicht mehr vereinbar erscheint. Für den Zweck der Krankenprovision trug der Priester das kreuzförmige Gefäß vor der Brust an einer in den beiden Ösen der Rückseite zu befestigenden Schnur. Diese Rückseite zeigt auf dem gerauhten Grund der 4 Pässe die 4 ausgesparten Majuskeln: *I. N. R. I.*, die keiner Erklärung bedürfen; dazwischen auf einem Spruchband die eingravierte Minuskelschrift: *A°. d° M° C°. C° C° C° XCIX° tēpore Johannis Rusike pastoris.* — Diesen Pastor (von Herford?) habe ich anderweitig nicht aufzufinden vermocht, zu diesem Gefäß aber einige entfernte Analogien schon vor vielen Jahren angetroffen, nämlich die beiden kastenartigen Metall- bezw. Lederkreuze der Spätgotik im Schatze der St. Johanniskirche in Lüneburg, deren Vorderseite mit dem Bilde des Gekreuzigten geschmückt ist, deren Rückseite sich öffnet und je 4 rechteckige Vertiefungen zeigt. An einem derselben ist noch der ursprüngliche Lederriemen zum Tragen erhalten, sowie im Innern das Krankenölgefäß (Organ für christl. Kunst X, 198 und 199, 208 bis 210). Schnütgen.

Der Madonnenmeister.

Ein sienesisch-florentinischer Trecentist.

(Mit 5 Abbildungen.)

Bei der starken Belebung, die das Interesse für die Kunst des Trecento neuerdings erfahren hat, erscheint es als dankbare Aufgabe, die Spuren eines anonymen Meisters zu verfolgen, in dessen noch nirgends vollständig zusammengestellten Werken uns eine der liebenswürdigsten, wenn auch nicht bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten der letzten Jahrzehnte des XIV. Jahrh. entgegentritt. In blendender Frische der Farben, deren Echtheit ein paar unausgebesserte Sprünge und unzählige kleine Schäden bestätigen, prangt sein Hauptwerk noch heute an der Stätte seiner ursprünglichen Bestimmung, — auf dem Altar des Oratoriums der hl. Katharina bei Antella (s. Abb. 1) unweit von Ripoli. Waren die Fresken Spinellos hier noch bis in die achtziger Jahre unter einer späteren Tünche verborgen, so scheint das Triptychon der Madonna mit dem hl. Laurentius und dem Apostel Andreas vor den Augen aller früheren Besitzer Gnade gefunden und seinen Platz nie verlassen zu haben. Daß wir jedenfalls eine alte Stiftung für die Kapelle vor uns haben, beweist ein wohlbekanntes, am Sockel der beiden äußeren Rahmenpfeiler gemaltes Wappen. Die gekreuzten silbernen Ketten im blauen Felde — heute geschwärzt, — gehören dem edlen Geschlecht der Alberti. Kein andrer also als Messer Benedetto, der liberale Volksfreund, der, aus Florenz verbannt, in seinem zu Venedig im Juli 1387 aufgesetzten testamentarischen Codizill den Auftrag zur Vollendung des Freskenschmuckes gab, kann der Stifter des Altarbildes sein. Starb er doch ein Jahr später in Rhodos auf der Rückreise aus Palästina und wurden doch seine Güter unmittelbar darauf beschlagnahmt und verteilt.[1]) In die 70er bis 80er Jahre weist auch der Stil des Gemäldes. Es muß vor Benedettos Weggang dagewesen sein, denn im Testament wird kein Auftrag dafür gegeben. Es ist auch nicht eine Arbeit Spinello Aretinos, mit dessen Art weder die Madonna und das Kind noch die beiden Heiligen nähere Verwandtschaft zeigen.

[1]) L. Passerini, „Gli Alberti di Firenze“ II, p. 186; vgl. A. Schmarsow, »Festschrift zu Ehren des K. hist. Instituts in Florenz«, S. 30.

Daß der Stifter auch für den Altarschmuck seiner Kapelle nur eine hervorragende Kraft in Anspruch genommen haben wird, dürfen wir andrerseits als sicher betrachten. Und seine Wahl ist leicht zu verstehen, da wir den Anonymus in allen erhaltenen Werken ausschließlich als Madonnenmaler kennen lernen. Als solcher muß er eine Beliebtheit genossen haben, wie in späteren Zeiten ein Fra Filippo oder ein Perugino. Die weiche Schönheit der Mutter zu erfassen und in die Beziehungen zwischen ihr und dem Kinde ein Sentiment zarter Innigkeit hineinzulegen, ist ihm als ersten in der Arnostadt gelungen. Wie sich die beiden Figuren auf unserem Triptychon ineinander schmiegen, das ist in der Harmonie der Komposition im Trecento in Florenz nicht übertroffen worden. Wie drängt sich der Knabe mit fragendem Blick zum Antlitz der Madonna hin, auf deren Knie und Schoß er —, freilich in ebenso unkindlicher wie echt trecentistischer Weise, — ziemlich fest aufsteht, während die beiden Händchen fast unbewußt in ihren Schleier greifen. Wie sorglich ist die Mutter bemüht, ihn mit dem Ende ihres Mantels zu umhüllen, während sie ihn sanft mit der Linken stützt. Und diese schmale, feine Frauenhand, wie anmutig weiß sie zu fassen. Während aber die ganze Haltung Sorge für den Liebling ausdrückt, geht ihr Blick doch über ihn hinweg und ruht milde auf dem Beschauer. Das Gefühl andächtiger Hingebung muß diesen ergreifen beim Anschauen des holden Frauenantlitzes mit den feinen Linien der Brauen und der schmalen Nase, mit den weichen Lippen und den tiefen Augen, das vom gewellten Haar in lichtestem Gelbblond umrahmt wird und als dessen Abbild das dunkeläugige Kinderköpfchen mit dem weißblonden Seidengelock erscheint. Unwillkürlich falten und kreuzen sich die Hände der beiden Engelpaare, die sich zu beiden Seiten, auf Wolkenfetzen emporstrebend, in rein flächenhafter Beziehung anschließen, während zwei höher schwebende von kleinerem Maßstab mit beiden Händen die schwere Zackenkrone über dem Haupte der Madonna emporhalten und aus der Spitze des gotischen Rahmenbogens die Taube herabschwebt. Auch diese

Figuren haben einen eignen Reiz lebendiger Jugendfrische. Im Dreipaß des mittleren Giebels erhebt Christus segnend die Rechte, indem er gleichzeitig die Linke auf das offene Buch stützt, in den beiden seitlichen ist die Verkündigung dargestellt, und zwar nur durch die Büsten des Engels mit erhobener Hand links und Marias, die das Haupt neigt und beide Hände auf der Brust kreuzt, mit der auf sie zufliegenden Taube rechts. Beide Köpfe weichen etwas von den Typen der Hauptdarstellung ab. Mit der letzteren schließen sich die Flügel enger, als es bei trecentistischen Altären die Regel ist, zusammen, da die Zwischensäulchen fortgelassen und durch konsolenartige Glieder ersetzt sind. Links steht Andreas mit Buch und Stabkreuz unmittelbar auf dem goldgemusterten Bodenstreifen, rechts Laurentius auf dem Rost. Ihre Füße sind durch die in schweren Falten brechende und unten aufliegende Gewandung verdeckt, — ebenso übrigens auch die der Madonna. Während so die Stellungen ziemlich unklar bleiben, ist die Haltung der Arme wieder mit großer Aufmerksamkeit durchgearbeitet. Zwar gelingt dem Meister ihre verkürzte Wiedergabe nur unvollkommen, und die aus der Verhüllung hervorkommenden Hände sind etwas zu klein geraten, aber die Bewegung der Finger und die Artikulation des Handgelenks bei Laurentius beweisen wieder ein feineres Verständnis. Die eigentlich bedeutende Leistung liegt jedoch auch bei den Heiligen in den ebenso lebendig wie charaktervoll individualisierten Köpfen.



Abb. 1. Triptychon im Oratorium der hl. Catharina in Antella (bei Ripoli).

Der Individualität entsprechend sucht unser Künstler auch das Inkarnat in der Farbe abzustufen. Blaßrosig ist das der Mutter und des Kindes gehalten mit lieblich geröteten Wangen; einen dunkleren und gleichmäßigeren Fleischton hat er Laurentius gegeben, bräunlich, fast lederfarben sieht die verwitterte Haut des Greises aus. Die gesamte übrige Farbengebung ist volltönend, aber mit echter koloristischer Empfindung abgestimmt. Der tiefblaue Mantel Marias mit reichem Goldsaum umschließt nicht hart absetzend, sondern in sanfterem, durch das umgeschlagene dunkelgrüne Futter vermitteltem Übergange ihr golddurchwirktes lichtgelbes Kleid und das mit diesem in Chromgelb mit roten Schatten zusammenklingende Gewand des Kindes. Um diesen mildernsten Hauptakkord halten sich die Farben der Nebenfiguren das Gleichgewicht, bei den Engeln in reiner Symmetrie mit der aufsteigenden Abfolge von Rosa, Grün und Kobaltblau über Chromgelb, bei den Heiligen in freierer Responsion. Andreas trägt über dem dunkelrosa Untergewand einen smaragdgrünen Mantel mit zinnoberrotem Futter, Laurentius über dem roten Diakonengewande einen rosafarbenen, grüngefütterten. Das Zinnoberrot mit Goldmuster des Bodenstreifens bildet für beide die Kontrastnote. Dieselben gesättigten Farbentöne beherrschen auch die beiden kleinen Predellenszenen, — nicht zum Vorteil ihrer Wirkung, um so mehr, als hier das Blau ganz ausfällt und zum Teil recht harte Kombinationen von Rosa und Rot, Grün und Gelb entstehen.

Der Meister beweist in diesen einzigen erzählenden Stücken, die wir von ihm besitzen,[7]) keine bedeutendere selbständige Gestaltungsgabe. In der Marter des Laurentius sind die Hauptmotive teils traditionelle, wie das Zuschütten der Kohlen und das Anblasen der Flammen, teils nicht sehr glücklich erfunden. Die Geberde, mit der er den Schergen zu seinen Füßen bedeutet, daß ihn die Glut nicht schmerze, und seine bequem hingelehnte Lage gibt dem Vorgang einen unfreiwilligen Zug ins Komische, trotz der dicht geschlossenen Kriegerschar zur Linken. Bei der Erweckung eines toten Jünglings durch Andreas ist der erstere in drei Momenten dargestellt, umsinkend und von zwei Männern gehalten, tot am Boden liegend, mit dankend gefalteten Händen dem Apostel gegenüber in fast identischer Stellung knieend. Die Gesten der Begleiter des Andreas geben sich, wie fast alle schon hervorgehobenen Bewegungsmotive, leicht als Entlehnungen aus dem Typenvorrat des Agnolo Gaddi zu erkennen. Nicht ganz befriedigend im Verhältnis zum kleinen Kopfe und ohne tieferes naturalistisches Verständnis ist der tote Christus unter der Madonna behandelt. Im tränenlos hinstarrenden Johannes und vor allem in der stummen, fragenden Geberde der Mutter bewährt der Künstler wieder seine glücklichere Gabe für den Gefühlsausdruck.

Dem Triptychon in Antella lassen sich zunächst ohne Mühe drei kleinere Madonnentafeln in Florenz und Umgebung, zwei große Altarwerke auswärts und Bruchstücke eines dritten abermals in Florenz anschließen. Am leichtesten erkennt man den Meister wieder in einem ungefähr meterhohen, noch in seinem ursprünglichen Rahmen erhaltenen Bilde, (s. Abb. 2), das auf dem Korridor der Uffizien unter anderen anonymen Tafeln hängt (Nr. 34B).[8]) Viel trägt dazu der koloristische Eindruck bei, der uns wiederum jenes fein abgetönte Inkarnat und eine ziemlich übereinstimmende Kombination der leider recht getrübten Farben zeigt, nur ist Marias Kleid rosenrot gehalten, und die rosafarbenen Gewänder des unteren Engelpaares heben sich von blaugrauen der darüber befindlichen, diese endlich von blaßrötlichen der obersten, wieder die Krone tragenden Engel ab, denen die Mäntel fehlen. Sind im übrigen alle fast ebenso bewegt und um die Hauptgruppe angeordnet wie in Antella, so zeigt diese eine wesentlich abweichende Komposition bei teilweise übereinstimmenden Motiven. Maria hat sich mit untergeschlagenen Füßen auf ein Kissen von Goldbrokat niedergelassen, das auf dem goldgemusterten roten Boden liegt. Ihre Wendung ist die umgekehrte, die Haltung der Hände eine etwas tiefere,

---

[7]) Das weiter u. (Anm. 11) angeführte Altenburger Abendmahlsbild kann ich mich nicht entschliessen, als Arbeit unseres Meisters anzuerkennen. Es erschien mir in Übereinstimmung mit Schmarsow, a. a. O. S. 176 von einem noch jüngeren Meister (vom Schlage des Nic. die Lorenzo) herzurühren, wozu auch O. Sirèns Qualifikation desselben besser passen würde.

[8]) Das stark verschmutzte Wappen am Sockel könnte mit Hilfe anderer Indizien über Provenienz und Stifter vielleicht einmal auch auf die Spur des Malers führen.



Abb. 2. Altartafel in den Uffizien (Florenz).

sonst aber eine entsprechende. Das Kind steht mit einer Sicherheit, die hier doppelt befremdet, — über seine Standweise Rechenschaft zu geben, erspart sich der Meister mit Hilfe des Mantels, — auf ihrem rechten Bein, und segnet mit der Rechten. Die leichte Verkürzung des Armes ist leidlich gelungen. Beide erscheinen weniger kräftig gebildet, wenn auch das Kind in der volleren Zuwendung zum Beschauer blühende Formen des Antlitzes zeigt. Die Goldsäume des unten aufliegenden Mantels bilden ein noch reicheres Geschlängel, und auch der Schleier, in den das Kind wieder hineingreift, hat mehr Linienschwung. In der durchdachten Komposition und liebevollen Ausführung stellt sich das Uffizienbild dem Triptychon von Antella fast ebenbürtig an die Seite.

Nicht so günstig kann das Urteil über die anderen beiden unserem Anonymus zuzuschreibenden kleineren Tafeln lauten, von denen sich die eine in erneuerter Einfassung in S. Ansano bei Fiesole, die zweite, deren Rahmen — von gleicher Form wie derjenige der Uffizien — wenigstens zum Teil alt zu sein scheint, in der Akademie befindet. Vor der farblosen Reproduktion oder Photographie kann man vielleicht sogar einen Augenblick im Zweifel sein, ob wir es wirklich mit eigenhändigen Arbeiten desselben Meisters zu tun haben. Der Ausdruck der Madonna ist in beiden Fällen entschieden matter. Doch stimmt die Gruppierung von Mutter und Kind in dem Bilde aus S. Ansano teils mit dem Altärchen der Uffizien überein, teils nähert sie sich dem großen Triptychon. (s. Abb. 3.) Denn das Kind schmiegt sich hier mit zärtlichem Blick noch inniger an die Mutter an, indem es mit dem linken Ärmchen ihren Hals umschlingt, und in der Dreiviertelwendung gewinnt auch sein Gesicht einen ähnlichen Charakter. Bei der Wiedergabe der Madonna in ganzer Gestalt ist in beiden Bildern die untere Körperhälfte noch weniger unter dem Gewande klar gelegt als in Antella. Über ihrem Haupte halten auf dem von S. Ansano wieder zwei schwebende Engel mit flatternden Bändern statt der Mäntel die Krone empor, wie auf der Uffizientafel. Im Akademiebilde spannen sie statt dessen einen Vorhang von schwerem Brokat. Die übrigen Engel sind hier wie dort durch zwei ähnlich angeordnete Heiligenpaare verdrängt. In der vorderen Reihe stehen beidemal links der Täufer, rechts Antonius Abbas. Johannes weist auf das Kreuz in seiner Linken hin bei gleichartiger Wendung und Gewandanordnung, aber verschiedener Standweise. Antonius hält hier wie dort in der Rechten den Stab, in der Linken, die zugleich die Kutte etwas emporzieht, ein Buch. Während er in S. Ansano scharfes Profil zeigt, ist der Kopf im Akademiebilde nur in starker Dreiviertelwendung gegeben, was zugleich eine leichte Verschiedenheit der Gesichtsbildung zur Folge hat. Noch auffälliger aber ist die Abweichung zwischen beiden Bildern im Typus des Täufers bei übereinstimmender Ansicht von vorn. Wir lassen uns zunächst dadurch in der Überzeugung von der Richtigkeit unseres Gesamteindrucks, der uns beide Bilder als Arbeiten derselben Hand erkennen lehrt, nicht beirren, sondern wollen später eine Erklärung dafür suchen. Von den beiden weiblichen Heiligen der oberen Reihe gibt sich die rechts stehende hier wie dort als Magdalena zu erkennen. Sie hält die gleiche Salbenbüchse in etwas verschiedener Weise und außerdem in S. Ansano einen Palmzweig. Die Züge zeigen keine stärkere Abweichung und stimmen sehr gut mit dem Profiltypus der Engel in dem Triptychon und dem Uffizienaltärchen zusammen. Das gilt auch von der weiblichen Heiligen der linken Seite des Akademiebildes mit Palmzweig und Buch, die ich nicht zu benennen weiß. Auf der Tafel aus S. Ansano steht hier Katharina, die uns einen neuen weiblichen Kopftypus zeigt, fast in voller Vorderansicht da, mit beiden unter dem Mantel hervorkommenden Händen das kleine Rad und zugleich mit der Rechten den Palmzweig haltend. Die Farbengebung stimmt, wie ich nur im allgemeinen bemerken will, durchaus sowohl zu den vorher betrachteten, wie auch bei diesen beiden Arbeiten des Künstlers unter sich zusammen, indem zu den gewohnten Tönen durch die Aufnahme der männlichen Heiligen das Dunkelbraun der Kutte und des Felles und das Dunkelrosa des Mantels, den Johannes über dem letzteren trägt, hinzukommen. Beide Tafeln gewinnen außerordentlich durch die koloristischen Werte. Dem Uffizienbilde steht die der Akademie im Madonnentypus näher als die andere, wodurch der Zusammenschluß der ganzen Gruppe noch enger wird.

Das Hauptinteresse des Akademiebildes, auf dessen Abbildung ich mangels einer aus-

reichenden Aufnahme verzichten muß, liegt in der Einführung des Säugemotivs, und zwar mit dem typischen, sogar bei den besten Trecentomeistern vorkommenden Fehler, daß die Brust zu hoch sitzt und zu klein gebildet ist. Dafür hat der Künstler wieder sehr hübsch wiederzugeben verstanden, wie die Mutter sie mit geteilten Fingern preßt und gleichzeitig mit der Rechten den Säugling an sich drückt. Und von lebendiger Frische ist vollends dessen Gebaren, wie er mit der Linken, von der nur die Finger über der Brust der Mutter sichtbar werden, selbst nachhilft und unwillkürlich auch mit der Rechten zugreift. So unklar seine Stellung mit dem untergeschlagenen Füßchen bleibt, so lebendig wirkt sie, verbunden mit der momentanen Herumdrehung des Köpfchens zum Beschauer. Die Gesichtsbildung des Säuglings ist pausbäckiger, aber nicht grundverschieden von derjenigen des Kindes in S. Ansano. Sie bietet einen weiteren Beweis dafür, daß der Meister seine Typen mit einer gewissen bewußten Absicht abwandelt.



Abb. 3 Altartafel in S. Ansano (Fiesole).

Die Komposition des Akademiebildes findet sich mit der des Triptychons von Antella wie zur Bestätigung ihrer Zusammengehörigkeit vereint in einem zweiten, diesem an ausdrucksvoller Schönheit fast ebenbürtigen großen Altarwerk im Dom zu Perugia, das ich nicht abbilden und über das ich leider auch nur unvollständige Angaben machen kann.[4]) Auf der mittleren Tafel, die noch ihren alten Giebelrahmen mit niedrigem Sockel bewahrt, thront Maria, das Kind säugend, in ganz entsprechender Gruppierung wie auf dem Akademiebilde, nur spricht sich hier auch in *ihrer* Zuneigung eine viel innigere Empfindung aus. Über ihrem Haupte wird die Krone von zwei schwebenden (mantellosen) Engeln gehalten, und zu beiden Seiten drängen sich, ganz wie in Antella, zwei anbetende Engelpaare dicht heran, unterhalb derselben aber stehen noch zwei Heilige, und zwar Andreas rechts und —, wenn ich nicht irre, — Jakobus links. Die beiden Flügel hängen in einer erneuerten schweren Umrahmung, aber an richtiger Stelle daneben, und zeigen je zwei etwas größere Figuren von Heiligen, von denen der äußere etwas tiefer steht und den anderen ein wenig deckt. Es sind: links ein Bischof oder Kirchenvater mit Buch in Profilansicht vor dem ähnlich wie in den kleineren Altartafeln dastehenden Täufer, — rechts zwei Apostel mit Büchern, von denen der vordere durch die Schlüssel und den Kopftypus als Petrus gekennzeichnet ist. Er trägt in typischer Weise gelben Mantel über blauem Untergewande. Im übrigen kommt die volltönende Farbengebung der des Triptychons von Antella sehr nahe, sie zeigt z. B. am Jakobus die Kombination von Rosa und Grün. Die Faltengebung erscheint noch schwerer und schleppender.

Daß der Anonymus öfter Aufträge für die Darstellung der säugenden Madonna hatte, bestätigt ein schönes Fragment der Sammlung Carrand (Nr. 5) im Bargello, das nur noch die Büste der Madonna mit dem Köpfchen des Kindes in derselben Wendung wie in den beiden anderen Darstellungen umfaßt und zurzeit mit zwei anderen Bruchstücken offenbar desselben größeren Triptychons, den Köpfen eines Mönches (Antonius?) und eines blonden männlichen Heiligen mit zweigeteiltem Bart (Jakobus?) in demselben Rahmen vereinigt ist. Das Motiv wiederholt sich endlich auf dem dritten erhaltenen großen Triptychon, dem letzten Werk, das man ohne Schwanken unserem Meister oder zum mindesten seiner

4) Auf Grund flüchtiger Notizen und einer verunglückten photographischen Aufnahme.

Werkstatt zuschreiben wird. Es gehört heute dem Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Nr. 1039) und stammt aus der 1821 in die Kgl. Museen eingegangenen Sammlung Solly. Der Rahmen ist auch hier noch in seinen Hauptteilen der alte. An Qualität und wohl auch in der Entwicklung des Anonymus nimmt dieses Altarblatt fraglos die letzte Stelle ein. Bei aller sogar etwas aufdringlichen Farbenpracht herrscht darin eine gewisse Leere des Ausdrucks und es fehlt nicht an einzelnen Unklarheiten. So läge hier der Schluß, daß wir es nur mit einer Werkstattarbeit zu tun haben, vielleicht am nächsten. Allein der Umstand, daß sich in alledem zugleich ein ganz bestimmter Einfluß verrät, hält mich von diesem Schluß zurück. Es ist, um das Fazit vorweg zu nehmen, eine starke Annäherung an die Art Agnolo Gaddis und seiner Schule, was unseren Meister anscheinend verleitet hat, sich auf die glatte Bahn des Formalismus zu begeben. Und da schon die Predella des Triptychons von Antella in den vorgebeugten Gestalten der Henker eine solche Tendenz sehr deutlich verriet, — bleibt es doch ungleich wahrscheinlicher, daß auch die sich daraus ergebenden Schwächen des Berliner Bildes auf seine eigne Rechnung zu setzen sind. Überhaupt erklären sich eine Reihe von Abweichungen der Komposition, wenngleich nicht alle, aus der Aufnahme typischer Formen, die in Florenz namentlich in der Gaddischule traditionell fortleben, in den älteren Bildern des Anonymus hingegen noch fehlen. Dahin ist gleich der gotische Steinthron der Madonna zu zählen. Ihm zuliebe sind die schwebenden Engel von ihren alten Plätzen verbannt. Das oberste Paar trägt nicht mehr die Krone, sondern umgibt mit anbetend gekreuzten Händen die mit ihnen zusammen in den Giebel des Rahmens verwiesene Taube, bewahrt aber noch dieselbe Gewandung, blaue Mäntel über chromgelbem Kleide, wie auf dem älteren Triptychon. Auch die beiden musizierenden Engelgruppen, die beiderseits vor dem Throne knieen, stellen in Typen und Farbengebung mit vorherrschendem Rosa und Grün die jüngeren Brüder der größeren Engelfiguren von den Altarbildern in Antella, Perugia und in den Uffizien dar und haben am meisten von der früheren Schönheit der Köpfe bewahrt. Ihre den Thron im Halbkreis umschließende Gruppierung hingegen ist, wie das Motiv des Musizierens, der Florentiner Malerei schon seit der ersten Hälfte des Trecento geläufig, so z. B. auf Taddeo Gaddis Altarwerk in S. Felicità und dem großen des Bernardo Daddi in der Akademie. Die Madonna mit dem Kinde hat dieselbe Wendung wie in Antella, aber sie steht in der Komposition und Handlung den oben angeführten Darstellungen der säugenden Mutter näher, nur hockt das Kind unpassend genug mehr in Vorderansicht, und während sich auch sein Antlitz ganz dem Beschauer zuwendet, greift es doch mit der linken Hand weit hinüber nach der Brust der Mutter, welche seine Bewegung mit ihrer Rechten unterstützt. Wenn es wieder mit seiner Rechten den Daumen dieser Hand umklammert und zugleich den Schleier vorzieht, so ergibt sich daraus zwar eine ganz hübsch gedachte, aber für die Anschauung zu verwickelte und unklare Aktion. Seine Gesichtsbildung zeigt einen noch stärkeren Verlust der früheren Lieblichkeit als das Antlitz Marias, und eine auffällige Annäherung an den häßlichen Kindertypus, wie ihn z. B. das Altarblatt der Capella Rinuccini von 1379 hat.[5]) Die Heiligenfiguren auf den Flügeln sind ohne Überschneidung langweilig nebeneinander aufgestellt, rechts Bartholomäus mit dem Messer in der Rechten und Jakobus mit dem Pilgerstabe, links der Evangelist Johannes mit Buch und Feder und der Täufer in der Stellung und Tracht des Akademiebildes, aber mit einem Gesichtstypus, der der Tafel in S. Ansano näher steht. Wenn er und die beiden Apostel des rechten Flügels die typischen Züge dieser Heiligen tragen, wie sie den Florentiner Trecentisten der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verschiedener Richtung ziemlich gemein sind, so begegnet uns der charakteristische Greisenkopf des Johannes erst in den Werken Agnolo Gaddis und seiner Schule. Dasselbe gilt auch von den Halbfiguren des schreibenden und lesenden Kirchenvaters, die die Dreipässe über beiden Flügeln einnehmen. Diese schlaffen Gesichter sind echte Typen des jüngeren Gaddi. Gewonnen hat der Meister wenig durch die Anlehnung an ihn, es sei denn eine größere Sicherheit der Stellungen der Einzelfiguren, eine bessere Verkürzung im linken Arm des Täufers u. dgl. Die Faltengebung ist noch groß-

[5]) Vgl. die Abb. bei W. Suida, »Florentiner Maler«. Straßburg 1905, Taf. XXXII.

zügiger, aber zugleich linearer und härter geworden. Der koloristische Eindruck ist weniger harmonisch, wenngleich mannigfaltiger.

Das Berliner Bild war im früheren Katalog einem Nachfolger des Orcagna zugeschrieben. Damit sind zweifellos einzelne Seiten desselben richtig bezeichnet. Der rote goldgemusterte Bodenstreifen ist typisch für eine ganze Reihe der Nachfolge dieses Künstlers zuzuteilender Bilder.[6]) Auch der strengere Gewandstil mit den scharfen Brechungen hat in letzter Linie seinen Ursprung in Orcagnas Richtung. Er beeinflußt freilich auch in hohem Grade Agnolo Gaddis Gewandbehandlung. Sobald man die unverkennbaren Beziehungen des Berliner Altarwerks zu diesem Meister erkannt hat, könnte man daher fast im Zweifel sein, ob unser Anonymus sie unmittelbar aus der Schule des Orcagna oder erst durch Agnolos Vermittlung aufgenommen habe. Doch ist seine Farbenskala eine lebhaftere, wenngleich auch sie Elemente aus Agnolos Kunst enthält (s. u.), und erscheint es a priori richtiger, ihre Wurzel in der farbenfreudigen Richtung jener älteren Schule zu suchen. Allein nachdem wir unseren Meister in seinen übrigen Werken von ganz anderen Seiten kennen gelernt haben, — ich meine vor allem jene weiche Intimität der Empfindung, die Orcagna abgeht, — werden wir seine Entwicklung aus einem immer stärkeren Anschluß eines Nachfolgers des Orcagna an die Gaddischule noch immer nicht befriedigend erklären können, geschweige denn ihn einfach aus der letzteren ableiten dürfen.[7]) Fehlt ihm doch wieder die sichere Beherrschung des Standes der Gestalt, die gerade durch Orcagna gefördert worden ist. An welchen seiner Vorgänger ist er denn anzuschließen? Wenn wir nur auf das bisher betrachtete Bildermaterial angewiesen wären, ließe sich nur sehr schwer eine Antwort auf diese wichtigste Frage geben.

Friedenau bei Berlin. **Oskar Wulff.**

(Schluß folgt.)

[6]) Vgl. Suida, a. a. O. S. 25 und meine Bemerkung dazu in den »Monatsheften der k. wiss. Litt.« 1905, Juli. S. 157.

[7]) Wie es neuerdings O. Sirèn, »Lorenzo Monaco«, Straßburg 1905, S. 41 versucht hat (s. u.).

Ein gotischer Kreuzweg.

(Mit Abbildung.)



Es war nicht zufällig, daß Christus außerhalb der Mauern Jerusalems gekreuzigt wurde; nach der Lehre des Hebräerbriefes 13, 11—12 geschah es, weil auch im alten Bunde (Lev. 16, 27) das Fleisch der Opfertiere, welche am Versöhnungstage für die Sünden des ganzen Volkes geschlachtet worden waren, außerhalb des Lagers verbrannt werden mußte. Dieser Bericht wird durch die Überlieferung in Jerusalem bestätigt, ebenso durch die Visionen der Katharina Emmerich. Nach ihren Gesichten zog Maria bald nach dem Tod ihres Sohnes mit Johannes in die Nähe von Ephesus, errichtete dort einen Kreuzweg mit 12 Steinen, ähnlich dem Schmerzensweg in Jerusalem, und beging diesen kopierten Kreuzweg oftmals allein oder mit Frauen betend; sie konnte jedoch den Golgathaweg in Jerusalem nicht vergessen, sondern wanderte noch zweimal dahin und besuchte die heiligen Stätten.[1]) Mag man über die Visionen der Katharina Emmerich denken, wie man will; ein merkwürdiger psychologischer Zug läßt sich darin nicht verkennen. Wäre es möglich gewesen, daß die Schmerzensmutter den Leidensweg ihres Sohnes hätte vergessen können? Sie wollte ihn Tag für Tag vor Augen sehen und sogar begehen. Einen ähnlichen mütterlichen Zug der Pietät gegen ihren unglücklichen Sohn finden wir in der Neuzeit bei der Exkaiserin Eugenie von Frankreich. Als ihr einziger Sohn Louis am 1. Juni 1879 von einem Haufen Zulukaffern mit 17 Stichen ermordet worden war, reiste die Mutter 1880 bis nach Afrika an die Stelle der Mordtat. Man darf sich daher nicht wundern, daß schon die Christen vom II. Jahrh. an einzelne Leidensszenen des Herrn, z. B. die Verspottung, bildlich darstellten[2]) und die Hauptstellen (Stationen) des Leidens in Jerusalem in fester Erinnerung behielten. Sicherlich wurde durch die Kreuzzüge der Gedanke

[1]) Schmöger, Leben und Leiden Jesu Christi, Regensburg 1881, S. 1117.

[2]) Wilpert, Malereien in Katakomben, Freiburg 1903, Taf. 18.

angeregt, die Leidensstellen von Jerusalem auch an anderen Orten bildlich nachzuahmen. Als der hl. Franziskus von Assisi 1220 aus Jerusalem zurückgekehrt war, scheinen die Franziskaner die ersten gewesen zu sein, welche den Kreuzweg von Jerusalem in ihren Kirchen nachbildeten. Es wird berichtet, der Bruder Philipp habe in Aquila 1456 einen Kreuzweg aufgestellt. Das beifolgende Bild, welches nach zwei gewiegten Sachkennern unbedenklich in die Jahre 1410—1420 datiert werden darf, beweist jedoch, daß schon vorher und mitunter an weniger bedeutenden Orten gemalte Kreuzwege bestanden.

2. Die drei Darstellungen, welche vor Augen liegen, gehören zu einem Cyklus von neun Bildern. Bekanntlich schwankt die Zahl der Kreuzwegdarstellungen bis in das XVIII. Jahrh. herab. Während Philippus von Aquila 15 Stationen (puncta) kennt, errichtet Adam Krafft 1490 in Nürnberg einen Kreuzweg mit sieben Reliefs, und Albrecht Dürer verzeichnet ebendaselbst in der großen Passion 12 und in der kleinen 37 Punkte. Von Riemenschneider sind in Würzburg aus dem Jahre 1521 noch 3 Stationen erhalten; in der Matthiaskirche bei Trier von 1550 befinden sich noch 10 Tafeln. Am 30. November 1732 weigerte sich die Kongregation der Ablässe, einen Kreuzweg mit 6 Stationen zu privilegieren; um diese Zeit hatte sich die Zahl 14 schon fixiert. Am 16. Februar 1839 gibt die nämliche Kongregation für diese Zahl als Grund an, es soll damit der Zusammenhang mit den Stationen in Jerusalem bestehen. Ob andere, etwa symbolische Gründe, z. B. die Rücksicht auf die 14 Nothelfer, mit in Betracht kommen, bleibt dahingestellt; jedenfalls ist bei privilegierten Kreuzwegen untersagt, willkürlich andere Leidensszenen beizufügen.

Die neun Bilder, welche gegenwärtig in Betracht kommen, sind auf Holztafeln von 70 *cm* Höhe und 38 *cm* Breite in Temperafarben ausgeführt. Die Farben tragen offenbar zur Stimmung mit dem Inhalt fast nur düstern, grauen Charakter; satte Farben sind absichtlich fast ganz gemieden. Der Hintergrund der Bilder ist eine glatte Goldschicht und deutet die Glorie an, welche auf die Erniedrigung des Herrn folgt (Phil. 2, 11). Nach diesem Beispiele ist es also auch bei neuen Kreuzwegen kein künstlerisches Verbrechen, statt des landschaftlichen Hintergrunds Goldgrund in Anwendung zu bringen. Christus trägt, solange er bekleidet erscheint, die weißliche Tunika; die Henker sind mit einfarbigen Beinkleidern, aufgeschlitztem Wams (Scheckenrock) und aufgestülptem Hute bekleidet.

Der Cyklus unserer neun Bilder beginnt mit der Gefangennahme des Herrn. Entgegen der üblichen Auffassung liegt Jesus auf dem Boden, und ein Henkersknecht kniet mit dem rechten Fuße auf demselben und bindet ihn, wie Fleischer ihr Schlachttier binden und knebeln.

Auf dem zweiten Bilde steht Christus in Tunika ohne Mantel und unterstellt sich dem Urteile des Pilatus.

Auf dem dritten Bilde erscheint Christus gekrümmt an die Geißelsäule mit den Füßen angebunden, und zwei Henker können den Augenblick nicht abwarten, bis sie von vorn und rückwärts los zu schlagen vermögen.

Als viertes Bild folgt die Verspottung Der Herr sitzt bluttriefend und mit einem roten Mantel umgeben auf einem Steine; zwei Schergen drücken, wie es auf mittelalterlichen Bildern oftmals zu sehen ist, mit langen Stäben die Dornenkrone auf das Haupt, und ein dritter Scherge kniet vor dem leidenden Heilande und spottet seiner.

Als fünftes und sechstes Bild folgt die Kreuztragung und die Darstellung der Annagelung. Während ein Henker ein Nagelloch bohrt, beeilt sich ein anderer, mit einer Hacke vorzuschlagen. Christus sitzt halbaufrecht auf dem Kreuze.

Auf der siebenten Tafel ist zu sehen, wie Joseph von Arimathäa den Leichnam Jesu behutsam vom Kreuze herabhebt und ihn der betrübten Mutter überläßt.

Auf dem achten Bilde ist es Maria Magdalena, welche mit Unterstützung des Johannes den Leichnam in das längliche Grab senkt. Die Mutter Jesu steht im Hintergrund.

Auf dem letzten Bilde erscheint Christus mit rotem Mantel und der Kreuzesfahne in der linken Hand als Auferstandener.

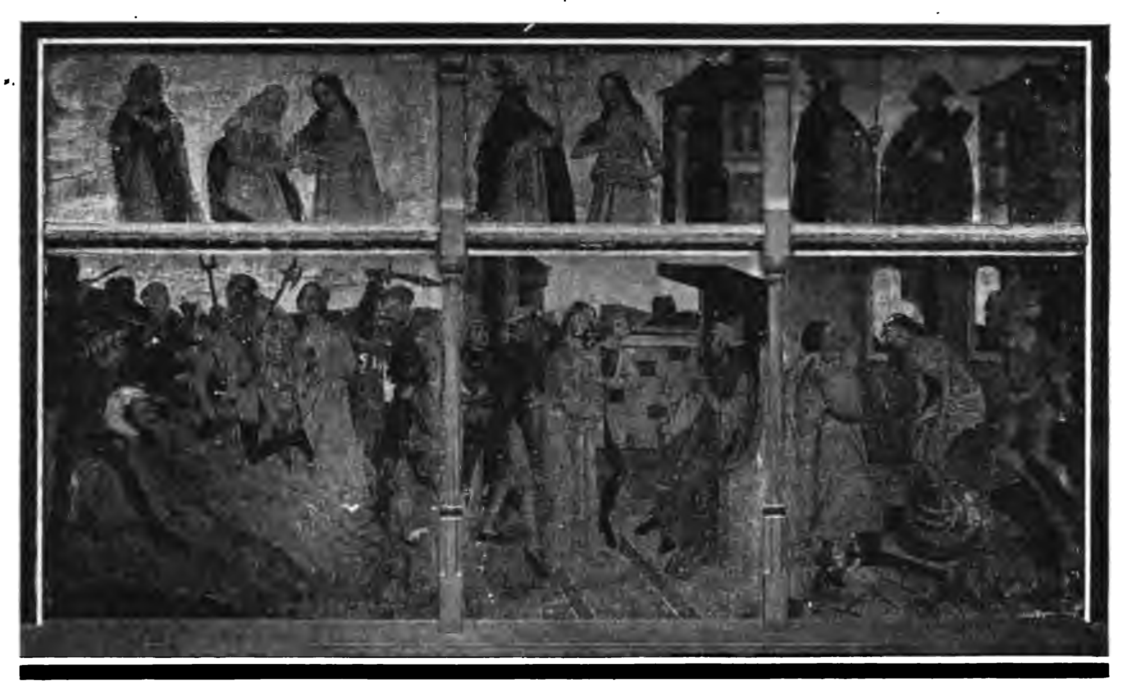
Daß der Cyklus ursprünglich nicht mehr als 9 Szenen umfaßte, ersieht man aus dem Inhalte der Bilder vom Ölberg bis zur Auferstehung — sowie aus der Zahl der Nebenbilder, welche als Bekrönung dienen.

3. Bemerkenswert sind die Kopfbilder. Man erblickt auf den meisten eine Kirche, einen Papst mit Stabkreuz und eine dritte männliche oder weibliche Figur. Es sind die sieben

Stationskirchen zu Rom. Um jedoch die Zahl 9 zu erreichen, ist auf der ersten Tafel der Abschied Christi von Maria und auf der neunten die Erscheinung Mariens vor einer Heiligen (Agnes?) beigefügt. Diese Kirchen sind der Reihe nach S. Giovanni in Laterano, S. Pietro in Vaticano, S. Paolo fuori le mura, S. Croce in Gerusaleme (Helena), S. Lorenzo fuori le mura, Maria maggiore und S. Sebastiano. Diese sieben Kirchen galten als die Hauptkirchen Roms, weil die Päpste in denselben nach gewisser Reihenfolge den Gottesdienst hielten, und wurden mehrfach mit Ablässen privilegiert; noch Pius IX. verlieh am 26. Januar 1866 allen Gläubigen einen vollkommenen Ablaß, welche nach reumütiger Beichte und Kommunion jene sieben Kirchen besuchten.[3]) Wie die Stationen von Jerusalem außerhalb dieser Stadt nachgebildet wurden, so fanden auch diese Hauptkirchen außerhalb Roms ihre Nachbildung, z. B. bestellten um 1500 die Nonnen des Katharinenklosters zu Augsburg bei Holbein dem Ältern und Burgkmair für ihren Kreuzweg Bilder jener Kirchen, weil sie die Ablaßprivilegien der Kirchen erhalten hatten.[4]) Diese 7 Kichenbilder mußten also in- und außerhalb Roms den Kreuzweg von Jerusalem ersetzen.

4. Wie gelangten die erwähnten, für die Geschichte des Kreuzwegs bedeutsamen Bilder in den Besitz des Georgianums (Priesterseminars) in München? Am 13. Juni 1889 kamen zwei Damen zu mir und teilten mit, ihr Vater Namens Joh. B. Schwarz, ehemaliger Steinmetz in Kaufbeuren, gest. 10. März 1885, habe jahrzehntelang in der ganzen Gegend von Kaufbeuren kirchliche Altertümer gesammelt, welche jetzt von Händlern zu kaufen gesucht würden. Ich reiste am 30. Juni dorthin und erwarb um billiges Geld zwei Eisenbahnwagen voll gotischer Figuren und Gemälde, darunter auch jene neun Tafeln. Ich ließ nun neue Rahmen fertigen, da man an den Fälzen erkannte, daß je drei Tafeln zusammengehörten. Weiter hörte ich über den Ursprung der Bilder, dieselben seien in dem benachbarten Oberbeuren von einem Bauer zu einem Hennenstall verwendet gewesen.

München. Andreas Schmid.



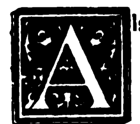
Stationsbild im Georgianum zu München 1410—1420.

[3]) Näh. De Waal, 7 Hauptkirchen Roms, Freiburg 1870.

[4]) Dr. Weis, Jubeljahr 1500, München 1901, S. 28 ff. Die Bilder sind noch in der K. Galerie zu Augsburg.

Eine Monstranz Kölner Herkunft in der ehemaligen Jesuitenkirche zu Hildesheim.

(Mit Abbildung.)



Als ich vor etwa zwei Jahren die in der Bibliothek des Josephinischen Gymnasiums zu Hildesheim befindliche »Historia Collegii Hildesheimensis« behufs Nachforschungen über die Baugeschichte der St. Antoniuskapelle, der ehemaligen Jesuitenkirche, durchging, stieß ich ad annum 1652 auf eine für die Geschichte der Kölner Goldschmiedekunst nicht uninteressante Notiz. Templo, so hieß es dort, accessit hierotheca (Monstranz) nova octo librarum, adumbrata a nostro fratre Theodoro Syllingh, elaborata a M. Leeker Coloniae. Für die Monstranz werden schon ad 1650 Geschenke erwähnt, andere sind zu dem eben erwähnten Jahre verzeichnet.



Über Bruder Theodor Silling habe ich ausführlicher im Band 69 der »Stimmen aus Maria-Laach« S. 526 gesprochen. Er war der erste Goldschmied im Kölner Jesuitenkolleg; mit ihm beginnt in demselben eine rege Goldschmiedetätigkeit, die nicht nur das ganze XVII. Jahrh. hindurch anhalten, sondern bis fast zur Mitte des folgenden fortdauern und manches prächtige und kunstreiche Stück zur Ehre Gottes hervorbringen sollte. Sie nahm zwischen 1632 und 1635 ihren Anfang; nur einmal erlitt sie eine Unterbrechung, als Bruder Petrus Roprecht, ein Kölner, 1663 infolge einer Quecksilbervergiftung, die er sich beim Vergolden zugezogen hatte, schwer erkrankt war und seinem Berufe nicht ferner obliegen konnte, sein Gehülfe, Bruder Johannes Paulin, aber 1664 das Zeitliche gesegnet hatte. Indessen dauerte es nur bis 1668, daß sich in der Person des Bruders Georg Post, ebenfalls eines Kölners, ein Ersatz gefunden hatte und die Arbeiten wieder aufgenommen werden konnten. Ihren Platz hatte die Werkstätte bis zum vorletzten Dezennium des XVII. Jahrh. in einem Anbau, der als Fortsetzung des Nordflügels des Kollegs von dem jetzigen mittleren Querbau sich bis nahe bis zur Marzellenstraße hin erstreckte. Sie befand sich also an der Stelle desjenigen Teiles des heutigen Nordflügels, welcher jenen Mittelbau mit dem die Straße entlang laufenden Vorderbau verbindet.

Bruder Silling war ein tüchtiger Goldschmied und ein wirklicher Künstler. Die Arbeiten, die sich von ihm erhalten haben, die Büsten der hll. Franziskus Xaverius und Adrian in St. Mariä Himmelfahrt zu Köln, die Büste des hl. Aloysius in St. Peter daselbst und der Schrein, welcher das Kleid des hl. Ignatius birgt, in St. Mariä Himmelfahrt, lassen keinen Zweifel daran. Vierzehn Jahre lang, d. i. bis 1649, war er zu Köln in seinem Beruf tätig; von da an erscheint er — er war damals 72 Jahre alt — in den Katalogen als emeritus. Indessen muß Bruder Silling auch noch in dieser Zeit nicht ganz auf die Ausübung seiner Kunst verzichtet haben. Denn aus dieser Ruhezeit stammt der Entwurf zur Monstranz, welche die Historia des Kollegs zu Hildesheim ad annum 1652 verzeichnet. Bruder Silling starb am 6. März 1657.

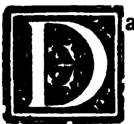
Ausgeführt wurde die Monstranz, wie wir durch die oben mitgeteilte Notiz der Geschichte des Hildesheimer Kolleg vernahmen, durch den Kölner Goldschmied Leeker. Wer Leeker war, weiß ich nicht. Merlo kennt diesen Goldschmied nicht, ich selbst aber war nicht in der Lage, im Kölner Stadtarchiv Forschungen über ihn anzustellen. Ich muß es Kölner Lokalforschern überlassen, über seine Person näheres zu erforschen und mich begnügen, seinen

Namen mitzuteilen und auf die noch vorhandene Schöpfung des Meisters aufmerksam zu machen. Denn die Monstranz ist noch vorhanden. Sie trägt die Marke des Meisters HL und das Kölner Beschauzeichen, die drei gekrönten Häupter und darunter die Flammen, von welch letzteren jedoch nur die oberen vorhanden sind, da das Zeichen nicht vollständig ausgeprägt ist. Die Photographie (siehe Abb.) verdanke ich durch die freundliche Vermittelung des Herrn Prof. Jägers zu Hildesheim Herrn Pfarrer Knaup zu Holzminden.

Die Monstranz ist 0,73 m hoch und eine gefällige Erscheinung von guten Verhältnissen und trefflichem Aufbau. Sie steht auf der Grenzscheide zweier Kunstepochen. In ihrer Komposition schließt sie sich, wie manche andere aus jener Zeit, noch ganz der aus dem späteren Mittelalter überkommenen traditionellen Weise an. Von hier der sechsblättrige Fuß, der Trichter, welcher den Schaft abschließt und zum Zylinder überleitet, der oben und unten von lilienförmigen Zacken umgebene Zylinder, die helmartige Bekrönung desselben und die mit Statuetten gefüllten und von Statuetten überragten weit ausladenden Seitenstücke. In der Formsprache dagegen zeigt sich kaum mehr eine Erinnerung an die Gotik. An Stelle gotischer Säulchen sind teils korinthische Säulchen und Pilaster, teils kandelaberartige Bildungen getreten, die gotische Profilierung ist klassischer gewichen, die Fialen sind zu einer Art von Zepter oder Kandelaber geworden, der aus zwei geraden Schaftstücken und mittlerem Knauf bestehende gotische Schaft hat sich in eine willkürliche Anzahl von Ringen, Einziehungen und Knäufen aufgelöst, die Baldachine, welche die Seitenstücke abzuschließen pflegten, sind in geflügelte Engelbüsten umgewandelt, die in das der deutschen Renaissance der ersten Hälfte des XVII. Jahrh. so beliebte Schnörkelwerk auslaufen usw. Eigenartig und originell ist bei der Monstranz, daß der Sechspaß des Fußes von einem in gleicher Richtung mit den Seitenstücken des Zylinders verlaufenden rechteckigen Querstück durchschnitten wird, welches zu beiden Seiten ein gutes Stück über den Sechspaß herausragt. Die Statuetten, mit denen sie geschmückt ist, sind die hll. Ignatius und Franziskus Xaverius unter den Bogen der Seitenstücke, die hll. Petrus und Paulus über den letzteren und die Immakulata unter der Laube der Bekrönung.

Luxemburg. Jos. Braun S. J.

Die Mitra des Jakob von Vitry und ihre Herkunft.



Das zehnte Heft des letzten Jahrgangs dieser Zeitschrift brachte Sp. 289—304 einen Aufsatz von Jos. Braun S. J. über einige Paramente des XIII. Jahrh. — zwei Mitren und einen Manipel —, die aus dem Augustinerkloster zu Oignies bei Dinant herstammen und sich jetzt im Schatz der Schwestern U. L. Frau in Namur befinden. Die beiden hier besprochenen Mitren sind recht bemerkenswerte Stücke: die erste ist ein Unikum wegen der Besätze aus bemaltem Pergament, die zweite ist interessant wegen ihrer Zugehörigkeit zu anderen bekannten Mitren, die alle eine Darstellung des Martyriums des hl. Thomas von Canterbury tragen. Beide Mitren sollen herrühren von dem Kardinalbischof von Frascati (Tuskulum), Jakob von Vitry, der im ersten Jahrzehnt des XIII. Jahrh. in das Augustinerkloster zu Oignies eingetreten war, hier infolge des Einflusses einer frommen, aus Nivelles stammenden Frau mit Namen Maria sich dem Berufe eines Bußpredigers widmete und nach Resignation auf den Bischofsstuhl von Akkon in Palästina sich wieder in die Einsamkeit des geliebten Klosters zurückzog. Von Gregor IX. zum Kardinalbischof von Frascati erhoben, starb er zu Rom im Jahre 1240[1]), wurde aber auf seinen Wunsch im Kloster zu Oignies begraben.

Die Zugehörigkeit der beiden Mitren zu Jakob von Vitry wird von Braun sehr wahrscheinlich gemacht, wenn er auch „ausdrückliche geschichtliche Zeugnisse, welche die Mitra als von Jakob von Vitry herstammend bezeugen", vermißt. Der ersten Mitra schreibt er eine nordfranzösische, der zweiten eine sizili-

[1]) Nicht erst im Jahre 1241, wie Braun (Sp. 292) angibt, denn in einem Briefe Gregors IX. vom Jahre 1240 (Caes. Baronii Annales ecclesiastici, herausgegeben von Theiner XXI., 1870, p. 227, ad a. 1240) nennt ihn der Papst bereits ‚bonae memoriae Tusculanum episcopum'; Todestag ist der 30. April (vgl. Thomas von Chantimpré, »Vita sanctae Lutgardis Acta Sanctorum Junii« tom. III., p. 257).

anische Provenienz zu, bemerkt aber bei dieser letzteren, die Verbindung mit Jakob von Vitry sei für die Feststellung ihrer Herkunft ohne Belang. Da eine äußere Bezeugung mittelalterlicher Kunsterzeugnisse, namentlich von Stickereien, sehr selten ist, so werden darauf bezügliche Notizen sehr willkommen sein, zumal wenn sie geeignet sind, auf die Herkunft einiges Licht zu werfen.

Daß die beiden Mitren und auch andere dem Kloster zu Oignies entstammende Kunstgegenstände auf Jakob von Vitry zurückgehen, ist aus dem Grunde sehr wahrscheinlich, weil den oben angedeuteten mannigfaltigen Beziehungen Jakobs zu diesem Kloster in der Tat reiche Schenkungen entsprochen haben. In einer mit dem Siegel des Bischofs Robert von Lüttich versehenen Urkunde des Priors Siger von Oignies vom Jahre 1243[2]) heißt es von Jakob von Vitry, der dem Kloster eine Geldsumme zum Ankauf von Weinbergen vermacht hatte, folgendermaßen: Postmodum perveniens ad statum fortunae dignioris, pannis sericis, sanctorum reliquiis[3]), et aliis ecclesiae ornamentis, librorumque voluminibus innumeris, et sedis apostolicae privilegiis non paucis eandem ecclesiam munire studuisset, et ad comparandas possessiones, quibus ejusdem ecclesiae paupertatem sublevaret, multam pecuniam saepius transmisisset, ... ad comparandas vineas vel possessiones ad hoc specialiter deputandas, pecuniam nobis legavit, ...

Da der Ausdruck ‚perveniens ad statum fortunae dignioris' sich unzweifelhaft auf die Erhebung zum Bischof von Akkon bezieht, so können wir bereits hieraus entnehmen, daß Jakob schon von Palästina aus, also vor seiner Rückkehr nach Oignies, das Kloster reichlich bedacht hat. In der Tat wird uns auch an einer anderen Stelle von reichen Geschenken des Bischofs von Akkon an das Kloster berichtet, und unter diesen Geschenken wird auch, was für unseren Zweck sehr wichtig ist, ausdrücklich die Übersendung einer ganzen Bischofskleidung berichtet. In dem Supplementum, das der bekannte Thomas von Chantimpré zu Jakobs Vita Mariae Oigniacensis geschrieben hat, wird uns folgende Begebenheit erzählt[4]). Dem Prior des Klosters zu Oignies waren infolge einer Unachtsamkeit einige in der Kirche aufbewahrte Paramente verbrannt. Da er hierüber in Trauer geriet, verhieß ihm Maria von Oignies, die wir als Jakobs geistliche Mutter bereits erwähnten, er werde alles Verlorengegangene in zehn Jahren wiederhaben, und zwar alles weit schöner als bisher. Dann heißt es weiter: . . postea . ., quoniam venerabilis Jacobus in transmarinis partibus Acconensis Episcopus est electus, transmisit dicto Priori omnem infulam Episcopalem[5]), cum aliis multis vestibus bissinis, et universa altaris vasa, cum diversis utensilibus ministrorum eius ex auro et argento omnia fabricata. Portitor autem horum omnium tanta velocitate mare transivit, infra dies videlicet quindecim, ut multis hoc incredibile videretur. Et hoc non mirum non sine divino miraculo, utique annorum decem tempus urgebat, quo haec Ancilla Christi complenda praedixerat.

Da die genaue Einhaltung der von Maria vorhergesagten Frist und der überraschend schnelle Transport der kostbaren Geschenke für den Verfasser des Supplementums das Wichtigste an seiner Nachricht waren, so kann man ihrem sonstigen Inhalt wohl Glauben schenken. Es steht also fest, daß Jakob von Vitry als Bischof von Akkon dem

[2]) Abgedruckt bei E. Martène, »Veterum scriptorum et monumentorum . . . . amplissima collectio«, tom. I., Paris 1724, Sp. 1278/1279.

[3]) Orientalische Seidenstoffe aus der Beute der vom Kreuzheere eroberten Stadt Damiette hat Jakob von Vitry i. J. 1220 an seine Freunde in Belgien (Johannes von Nivelles u. a.) gesandt („Jacobi de Vitriaco Epistola VI") in »Zeitschrift für Kirchengeschichte« XVI. [1896], p. 83. — Ein bemerkenswertes Analogon zu der Übersendung von Reliquien durch den Bischof von Akkon an das Kloster zu Oignies findet sich in der Sendung von Reliquien des hl. Johannes Baptist durch einen Inhaber desselben Bischofsstuhles an die Oignies benachbarte Abtei Florennes zwischen den Jahren 1153 u. 1155 (D. Ursmer Berlière, Frédéricq de Laroche évêque d'Acre et archevêque de Tyr — Envoi de reliques à l'abbaye de Florennes, Revue Bénédictine XXIII [1906], p. 501 sq.).

[4]) »Acta Sanctorum Junii« tom. IV., p. 671.

[5]) infula bedeutet allgemein ‚vestis sacerdotalis' (Du Cange, Glossarium, tome IV, Sp. 358/359). Daß zu einer Bischofskleidung eine Mitra gehört, versteht sich von selbst; wir haben darüber aber auch eine Äußerung von Jakob selbst, der bei einer Aufzählung der bischöflichen Gewandstücke in seiner Historia occidentalis vom Bischofe sagt: Habeat in capite mitram, id est, utriusque testamenti scientiam. Ut facies Moysi sit cornuta. Cornibus enim duorum testamentorum debet inimicos ecclesiae ventilare (Jacobi de Vitriaco, Historia orientalis et occidentalis, edidit Franciscus Moschus Duaci 1597, p. 377/378).

Kloster zu Oignies reiche Geschenke aus Palästina zugesandt hat, unter denen sich neben kostbarem Kirchengerät eine bischöfliche Mitra befand. Am 4. November 1216 landete Jakob in Akkon[6]); der 23. Juni 1223 ist der letzte Termin für das Ende der zehnjährigen Frist, da Maria am 23. Juni 1213 gestorben war. Wahrscheinlich aber ist die Sendung schon in das Jahr 1217 zu setzen, denn vom Jahre 1218 ab weilte Jakob beim Kreuzheere vor Damiette in Ägypten. Da Jakob von Vitry aber gerade vom Okzident nach Palästina gekommen war, so waren die übersandten Geschenke auch sicherlich orientalische Erzeugnisse, die im Kloster zu Oignies eine lebhafte Vorstellung von dem Reichtum des akkonensischen Bischofssitzes hervorrufen mußten[7]).

Die erste von Braun besprochene Mitra, die er Nordfrankreich zuweist, bietet keine Anhaltspunkte für unser Resultat. Dagegen trifft es zusammen mit den Ausführungen Brauns über die zweite Mitra. Die auf derselben angebrachten goldgestickten Möndchen sind ein orientalisches, von den Sarazenen stammendes Motiv. Da aber auf anderen Paramenten neben denselben Möndchen Ornamente vorkommen, die eine abendländische Herkunft nahelegen, und auf der Mitra selbst ein Rankenwerk zu sehen ist, das abendländischen Charakter zeigt, so will Braun eine direkte orientalische Provenienz nicht annehmen. Er denkt an Sizilien als Ort der Herstellung, weil dort sarazenische mit abendländischer Kultur zuzammentraf. Diese auf abendländische Herkunft hinweisenden Momente sind aber nicht so ausschlaggebend, daß nicht die beigebrachten äußeren Zeugnisse im Verein mit dem festgestellten orientalischen Motiv die orientalische Herkunft der Mitra sichern könnten. Die Mitra, die wahrscheinlich in Akkon selbst hergestellt worden ist, bildet einen neuen Beweis für die durch die Kreuzzüge hervorgerufene Berührung von orientalischer und okzidentalischer Kultur. — Vielleicht veranlaßt diese Feststellung eine Untersuchung der anderen aus dem Kloster Oignies stammenden Stücke auf etwaigen orientalischen Ursprung.

Kierdorf, Kr. Euskirchen. Joseph Greven.

[6]) „Jacobi de Vitriaco Epistola II“ in »Zeitschrift für Kirchengeschichte« XIV. [1894], p. 109: Sexta autem feria post festum Omnium Sanctorum ad portum civitatis Acconensis applicuimus.

[7]) cf. »Supplementum« l. c. p. 675: Stupebat enim mundus incognitum monstrum; Episcopum scilicet frequentissimae civitatis in partibus transmarinis, sponte sua reliquisse dominium, ex Orientalibus copiis pauperem factum, et in humili loco de Oignies . . . requiem elegisse. Über die Stellung des Jacob von Vitry zum Orient und seiner Kultur, vgl. Hans Prutz »Kulturgeschichte der Kreuzzüge« (Berlin 1883), S. 494.

Bücherschau.

Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance und der Glaubensspaltung von Dr. Ludwig Pastor. IV. Band 609 und 799 S.

Durch den Wechsel von Tag und Nacht erstreckt sich das Leben der Menschheit fort, und dem Licht und Dunkel ihrer Taten und Ereignisse, dem Guten und Bösen derselben entsprechen sicher die Gefühle der Freude oder des Schmerzes, unter welchen wir ihre Schilderungen lesen in den Geschichtswerken unserer Gelehrten. Legen diese aber einen Wert darauf, neben dem drückenden Ernst auch das freudig Erhebende im Menschenwirken zur Anschauung zu bringen, so kann aus ihrer Weltgeschichte nicht wegbleiben, was die Würdigung des Kunstschaffens erzielt. — Der verdienstvolle Verfasser der Papstgeschichte neuerer Zeitperioden hat darum sehr Recht, nach der Besprechung des Tuns eines jeden dieser Kirchenfürsten, das die Förderung der religiösen Interessen bezweckte, auch einen anständigen Raum zu gewähren für das Stück Kunstgeschichte, vom Verlaufe ihrer Regierung. Was sie in der Kunstübung im engeren Gebiete Roms leisteten, hat allgemeinere Bedeutung schon wegen des Einflusses, der etwa zum Schlusse des XV. Jahrh., in weite Kreise der christlichen Welt hinausdrängte, und der wie wir es um uns her sehen, noch gar nicht erstorben ist. Freilich nicht Rom, sondern Florenz „flos Etrusiae“ wie es heißt am Grabstein Fiesoles, war der neuen Kunstrichtung rechte Heimat; um die edelsten Früchte zu bringen, gewährte ihr die Papststadt das gesegnetste Erdreich. „Lingua toscana in bocca romana“ — diese Bezeichnung paßt bestens auf die Kunst, die unter Julius II. in Rom ihre Höhe erstieg, unter Leo X. und weiter noch als Nachblüte geschätzt werden muß. Die Meister und Werke dieser Kunst der Spätzeit hat nun der Historiker Hofrat Pastor mit sorgsamer Berücksichtigung der schon irgend wie veröffentlichten Berichte und Besprechungen unter schätzbarer Beigabe eigener archivalischer Funde und so eingehend behandelt, daß man recht deutlich abnehmen mag die Liebe und das Verständnis, mit welcher er dem Fache der Kunstgeschichte von lange her zugetan ist. Das Werk seiner Kirchengeschichte, als solches eine der interessantsten Neupublikationen unserer Zeit, hat auch für die Kunstwissenschaft unleugbare Bedeutung.

Graz. Johann Graus.

Ermländische Goldschmiede. Von Jos. Kolberg, Professor der Theologie. Braunsberg 1907. Verlag Skowronski.

Im Jahrgang VII S. 140 dieser Zeitschrift ist im Anschluß an eine Besprechung der kirchlichen Gefäße und Geräte auf der Goldschmiedeausstellung des Jahres 1894 zu Königsberg auf den reichen Besitz an altem Kultgerät hingewiesen worden, dessen sich das Ermland, insbesondere der Dom zu Frauenburg und die größeren Kirchen des Landes zu Braunsberg, Guttstadt, Allenstein, Rössel, Heilsberg und Wormditt erfreuen. Leider konnten zu jener Zeit über die Herkunft dieser teilweise hochstehenden Arbeiten nur dürftige Angaben gemacht werden, da sowohl Forschungen in den ermländischen Archiven als eine Bestandsaufnahme der vorhandenen Gegenstände noch ausstanden. Diese Lücken sind durch die obenbezeichnete sorgfältige und fleißige Arbeit nunmehr ausgefüllt worden. Der Verfasser hat, zumeist aus archivalischen Quellen, ein reiches Material über die Entwicklung der Edelschmiedekunst im Ermland beigebracht, eine stattliche Reihe von Meisternamen ermittelt und ein vollständiges Verzeichnis der in den Kirchen des Bistums vorhandenen heiligen Gefäße und Geräte aus Edelmetall geliefert. Aus seinen Forschungen geht hervor, daß der Anteil der einheimischen, speziell ermländischen Goldschmiede an der Herstellung des Kirchensilbers insbesondere im XVI. und XVII. Jahrh. beträchtlicher gewesen ist, als man nach dem vielfachen Vorkommen von Danziger, Königsberger und Elbinger Arbeiten in den dortigen Kirchenbeständen früher anzunehmen geneigt war. Freilich hat die ermländische Edelschmiedekunst fast nur Bedeutung für das Bistum, da ihre Werke außerhalb dessen Bereiches kaum angetroffen werden; nur von der Braunsberger Arbeit wissen wir, daß sie auch nach außerhalb, z. B. nach Danzig vertrieben wurde. Da die Aufträge für die Goldschmiede unter diesen Umständen nicht allzu reichlich waren, so trieben sie ihr Handwerk vielfach als Nebenerwerb neben anderen gangbaren Gewerben, wie der Hökerei, Krämerei, Schank- und Landwirtschaft. Von Braunsberger Goldschmieden hat der Verfasser 100 Namen ermittelt, von denen jedoch nur etwa 80 Pzt. selbständige Meister, die übrigen Lehrlinge und Gesellen sind. Die Blütezeit des Braunsberger Goldschmiedehandwerks scheint das XVI. Jahrh. gewesen zu sein.

In der Mehrzahl sind die Meister Einheimische; es kommen jedoch auch Namen vor, welche nach Danzig und Königsberg weisen und die Verbindung mit den dortigen großen Goldschmiedegewerken herstellen. In dem reichen Schatz des Frauenburger Domes sind die Arbeiten auswärtiger Goldschmiede bei weitem die bedeutendsten, insbesondere sind zu nennen der Drahtemailkelch des Bischofs Cromer und die prachtvollen Rokokoarbeiten des Danziger Meisters Johann Gottfried Schlaubitz für Bischof Grabowski um die Mitte des XVIII. Jahrh. Von nicht mehr vorhandenen Arbeiten lieferte der bekannte in Danzig ansässige Nürnberger Goldschmied und Händler Hans Kratzer für den Bischof Kardinal Andreas Bathori ein silbervergoldetes Waschbecken nebst Kanne; der berühmte Danziger Goldschmied Peter von der Rennen, der Meister der prunkvollen silbernen Sarkophage des hl. Adalbert im Dom zu Gnesen und des hl. Stanislaus im Dom zu Krakau, fertigte 1644 einen Thronsessel für den ermländischen Bischof Wenzeslaus Leszyński. — Zu bedauern ist, daß die hohen Kosten der Wiedergabe es dem Verfasser nicht erlaubten, sämtliche Stadt- und Meisterzeichen abzubilden; eine Anzahl der hauptsächlichen sind auf einer Lichtdrucktafel zusammengestellt. Dieser Mangel beeinträchtigt etwas die Übersichtlichkeit des Buches und seine Benutzbarkeit zu Nachschlagezwecken und zur Feststellung anderer Arbeiten.

Von Einzelheiten, die mir aufgestoßen sind, erwähne ich:

Zu S. 83. Über den Kelch in der Kirche zu Hermsdorf, Kr. Pr.-Holland, dessen Inschrift den Braunsberger Goldschmied Elias Steffen als Verfertiger 1587 nennt, vgl. Bötticher III, S. 27.

S. 84. Braunsberg Nr. 41. 1579 Joachim German, möglicherweise identisch mit dem gleichnamigen Königsberger Goldschmied gen. 1582 bis 1607.

S 106. Nr. 91. Johann Zacharias Kryzewicz aus Goldingen in Kurland 1763. Derselbe hatte, wie ein im Thorner Stadtarchiv aufbewahrter Dienstbrief beweist, vorher versucht, in das Thorner Goldschmiedegewerk zu gelangen.

S. 131. Der dort in der Fußnote zu 1785 genannte Danziger Goldschmied Szubert ist Christian Schubert II, Mr. 1689.

S. 126. Der Kelch des Domherrn Fantoni im Frauenburger Dom Nr. 9 gehört wahrscheinlich, wie das Meisterzeichen ausweist, nach Thorn (Johann Christian Bierpfaff), ebenso wie der S. 208. Pfarrkirche zu Wormditt Nr. 13 aufgeführte Kelch (Albrecht Weimer).

S. 187. Monstranz, Rössel, Gymnasialkirche, Danziger Arbeit, Meisterzeichen C R, zu deuten (J.) C. Roggatz, nicht Carl Leopold Raths.

S. 167. Kelch, Pfarrk. Kalkstein, Nr. 3 gehört nach Danzig, C. L. Raths, nicht Elbing.

S. 173. Kelch, Pfarrk. Nußtal, Nr. 2. Der Name des Danziger Meisters ist Andreas Mackensen II, nicht Markensen.

S. 192. Pazificale, Schönbrück, N. 4. Beumers, Düsseldorf, nicht Münster.

Druckfehler: S. 167. Gr. Lemckendorff, Kelch, Nr. 3 l. Jahreszahl 1682 st. 1882.

S. 181. Unter Nr. 67 Verweisung auf den Hirtenstab l. Nr. 75 st. 87.

Verz. S. VIII unter „Sponholtz" l. S. 65 st. 165.

Die verschiedenen, den beiden Elbinger Meistern des Namens Pröll zugewiesenen Arbeiten bedürfen eingehenderer Unterscheidungen, welche aber mangels Abbildung der Meisterzeichen nicht verfolgt werden können. Die angegebene Elbinger Goldschmiedefamilie weist am Ende des XVIII. und im XIX. Jahrh. eine größere Anzahl von Mitgliedern auf.

Das eine willkommene Bereicherung unserer Kenntnisse der altpreußischen Edelschmiedekunst bietende, gediegene Werk sei der Beachtung angelegentlichst empfohlen.

Berlin-Halensee. E. v. Czihak.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

—•—

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XX. JAHRG. —•— HEFT 8.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1907.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG

Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. ADOLF BERTRAM von HILDESHEIM.

Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Landgerichts-Präsident KARL REICHENSPERGER (KOBLENZ).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).



Kupfervergoldetes Ciborium des XIV. Jahrh.
(Sammlung Schnütgen.)

Abhandlungen.

Kupfervergoldetes Ciborium des XIV. Jahrh.

(Mit Abbildung Tafel VIII, aus dem XVI. Kölner Jahresbericht Abbildung 12).

Einem Tausche mit einem westfälischen Kunstfreunde verdanke ich dieses merkwürdige Ciborium, das, 38 *cm* hoch, in der Kuppa 13 *cm*, im reichgezackten Fuß 17 *cm* Durchmesser hat. Ganz in Kupfer ausgeführt und selbst in seiner glänzenden äußeren, wie inneren Feuervergoldung tadellos erhalten, hat es als Schmuck nur das kleine auf schraffiertem Grund ausgesparte Rundkreuz des Fußes, sechs ornamentierte Niellopasten um den kleinen flachen Nodus, dem unten und oben ebenso viele Weinlaubblättchen aufgelötet sind, sowie ein getriebenes, von einem Amethystkügelein überragtes Knäufchen als Bekrönung. — Trotz, vielleicht wegen dieses ungemein einfachen Dekors macht dieses Gefäß, das sich durch schlanke, fein abgewogene Verhältnisse auszeichnet, einen höchst anmutigen, vornehmen Eindruck. — Die weit ausladende Kuppa, die sich aus zwei identischen flachen Halbkugeln zusammensetzt, unter vollständigem Verzicht auf allen Schmuck, bloß mit dem sie scheidenden starken Profil, auf so hohen dünnen Ständer zu stellen, mag als ein kühner Wurf erscheinen; daß er so ausnehmlich gelang, ist besonders dem schlanken runden Schaft mit dem fein gegliederten zierlichen Nodus und dem durch schmalen sechsseitigen Ring eingeleiteten flachen, aber breiten Fuß zu danken, so daß ästhetische und praktische Anordnungen hier in vollendeter Harmonie das Ganze beherrschen. — Zweckmäßig ist der breite Fuß, der die Standfestigkeit gewährleistet, zweckmäßig der kleine, die Handlichkeit bewirkende Knauf, zweckmäßig die breite flache Kuppa, die aus dem erst mit dem XIV. Jahrh., als der Wiedereinführungsperiode der häufigeren Laienkommunion, größere Dimensionen annehmenden Ciborium die Austeilung erleichtert. — Hier vereinigen sich also Eigenschaften, die von modernen Kritikern den liturgischen Gefäßen des Mittelalters so gerne abgesprochen werden. An Einfachheit, Formenschönheit, Zweckdienlichkeit läßt dieses Ciborium nichts, aber auch gar nichts zu wünschen übrig, und daß es den Gesetzen der Metalltechnik, wie sie im Treiben, Gravieren, Verzieren, Montieren zum Ausdruck kommen, in bester Weise entspricht, wird jeder Kenner zugeben müssen, wenn er auch zur Erreichung dieser Ziele, im Zuge der Zeit, an den modernen Erfindungsgeist mehr oder weniger stürmisch appelliert haben mag. — Wie jämmerlich nehmen sich diesem Mustergefäß gegenüber die über die Klempnerleistungen nicht wesentlich hinausreichenden Ciborien, Kelche, Rauchfässer, Leuchter usw. aus, die neuerdings in den kirchlichen Gebrauch eingeführt werden sollen, unter allerlei falschen Vorspiegelungen, die bei ihren Opfern eine reichliche Dosis von Unkenntnis und Geschmacklosigkeit voraussetzen. — Unerschöpflich war namentlich das Mittelalter an Formen für seine sämtlichen Gebrauchs- und Ausstattungsgegenstände, die besonders für die kirchlichen Bedürfnisse mit vollem Recht zu typischen, ihren Bestimmungen und Gebrauchsverhältnissen durchaus angepaßten Gestaltungen führten, ohne in diesem Rahmen der Erfindungskraft Schranken zu setzen. An seinen Produkten entfalten sich die größte Einfachheit, aber auch der höchste Reichtum, je nach den Ansprüchen der Besteller, und eine bis jetzt, trotz aller Fortschritte, noch nicht wieder erreichte Mannigfaltigkeit durchaus angemessener stilgemäßen Techniken zeigte sich allen bezüglichen Aufgaben gewachsen. — Das gilt vornehmlich von dem XIV. Jahrh., welches besonders auch in Westfalen auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst glänzend sich betätigt hat, weniger als solches anerkannt, weil die Zahl der im Original noch erhaltenen Objekte im Verhältnis zu den auf Gemälden und Miniaturen dargestellten, verhältnismäßig gering ist. — Daß die vorliegende Rarität vor Schluß des XIV. Jahrh. in Westfalen entstanden ist, beweist zumeist der charakteristische Fuß mit seinem architektonisch behandelten Ring, zu dem mehrere liturgische Gefäße, die aus westfälischen Kirchen der Münsterschen Ausstellung 1879, wie der Düsseldorfer 1902 anvertraut waren, als unmittelbare Analogien sich darbieten.

Schnütgen.

Der Madonnenmeister.

Ein sienesisch-florentinischer Trecentist.

(Mit 5 Abbildungen.) (Schluß.)



Glücklicherweise kommen uns zwei weitere Werke des Anonymus zu Hilfe, die den Weg seiner Entwicklung deutlicher weisen als die schon aufgeführten Arbeiten. Es gilt jedoch, sich zuerst davon zu überzeugen, daß sie tatsächlich von ihm und nicht von einem anderen Unbekannten herrühren.

Dasjenige Stück, aus dem wir den vollständigsten Aufschluß über die Herkunft unseres Meisters erhalten, hängt in der interessanten kleinen Sammlung der Collegiata zu Empoli (s. Abb. 4). Man wird hier freilich zunächst die deutlichen Berührungspunkte im einzelnen vermissen und vielleicht sogar im Zweifel bleiben, ob wir es überhaupt mit einem Florentiner und nicht vielmehr mit einem Sienesen zu tun haben. Doch würde dies die Autorschaft des Anonymus an sich noch keineswegs ausschließen. Wir erblicken in der Mitte die Madonna mit dem Kinde auf dem linken Arm, links Katharina mit der Palme in der Rechten, die Linke auf das Buch und dieses auf das Rad stützend, und Antonius Abbas mit Buch und Stock, rechts Hieronymus mit offenem Buch, den Kardinalshut in der Linken an den Schnüren haltend, und den Täufer, mit nach der Mitte weisender Geberde sich nach außen wendend und in der Linken das Stabkreuz schulternd, sämtliche Gestalten in Halbfigur und offenbar stehend gedacht. Schon das ist mehr sienesische als florentinische Art, daß die Figuren so tief abgeschnitten sind. Die Farbengebung entbehrt im ganzen der dunkleren Töne, von der graubraunen Mönchskutte und dem Fell des Täufers abgesehen. Der letztere trägt darüber einen grauvioletten, nicht wie sonst einen rosenroten Mantel. Auffallend ist, daß offenbar der Farbensymmetrie mit Katharina zuliebe, die in einen hellrosa Mantel über lichtblauem, golddurchwirkten Kleide gehüllt ist, auch das Kardinalsgewand des Hieronymus diesen Ton hat, der sich mit dem Rot des Hutes zu einem bei dem Meister schon öfter vermerkten, etwas harten Zusammenklang verbindet. Rosa, Kobaltblau und ein leuchtendes Gelb bilden auch an den halbzerstörten Einzelheiligen und der Pietà der Predella sowie an den kleinen Figuren der Verkündigung in den Seitengiebeln (der mittlere fehlt) die bevor-



Abb. 4. Triptychon im Museum der Collegiata in Empoli.

zugten Farbenkombinationen. In der Hauptgruppe findet sich beim Kinde das Gelb des Untergewandes mit Rosa des Mantels vereinigt. Das Blau der Madonna ist etwas heller gehalten als in den uns schon bekannten Werken des Anonymus. Ergeben sich also manche koloristische Übereinstimmungen mit ihnen, so bestehen vollends nach dieser Seite keine Gegensätze. Wohl aber wird man einwenden, daß die Individualisierung der Köpfe und zum Teil auch die Artikulation der Handbewegungen eine noch feinere ist und entschieden auf die Tradition der Lorenzettischule hinweist. Und mit Ausnahme des Hieronymus wird man für die Heiligentypen, vor allem für den herben, aber edlen Kopf des Täufers und für das lockenumrahmte Antlitz der Katharina, in jenem Kreise nähere Verwandte wiederfinden als in Florenz. Ja, mit der Madonna selbst steht es nicht anders. Das breite, vom leichtgewellten Blondhaar eingefaßte Oval mit der feinen, lang gezogenen Nase und dem kleinen Munde, die schmalgeschnittenen Augen mit halbverschleiertem Blick erinnern an keinen Florentiner Madonnentypus, wohl aber an Ambrogio Lorenzettis Madonnenideal, das freilich ganz ins Weiche umgebildet erscheint, wie etwa bei A. Vanni und ähnlichen Nachzüglern. Weshalb soll also unser Meister eine Person mit dem Autor dieses sienesischen Halbfigurenbildes sein? Es ist nicht zu bestreiten, daß der Madonnentypus bei einer gewissen allgemeinen Ähnlichkeit der Züge und des Blickes etwas weniger Bestimmtes und Eigenartiges hat als die Madonnen des Triptychons von Antella oder der Uffizientafel, — besonders wenn der farbige Eindruck des gleichartigen Inkarnats mit den lieblich geröteten Wangen fortfällt, der bei Betrachtung des Originals zuerst die Beziehung verrät. Man wird vielleicht nicht einmal zugeben wollen, daß das etwas flaue Kinderköpfchen in der Vollansicht dem des letzgenannten Werkes (s. Abb. 2) sehr nahe kommt, oder wird darin nur eine zufällige Übereinstimmung sehen, wie auch darin, daß Maria die gleiche schmale Hand hat wie dort und daß sich ein folgerichtiger Fortschritt in deren Durchbildung innerhalb dieser drei Bilder verfolgen läßt. Das Fassen des Mäntelchens, in dem die Füße des Kindes in Empoli völlig versteckt bleiben, ist freilich nicht so klar, und in der Funktion seiner Händchen begegnen uns ganz andere Motive, — das Spiel mit dem Vogel kommt auch aus Siena —, kurz man kommt nicht über die Zweifel fort.



Abb. 5. Lünettenfreske in S. Croce (Florenz).

Wir besitzen nun aber zum Glück noch ein Bindeglied, das zwischen dem Bilde in Empoli und den anderen Arbeiten des Anonymus die Brücke schlägt, und dieses wichtigste Beweisstück befindet sich in Florenz. Es ist wiederum eine Madonna in Halbfigur, aber ohne alle Nebengestalten, zugleich die einzige von ihm nachweisbare Freske (s. Abb. 5). Sie schmückt eine gotische Lünette mit dunkelgrüner Rahmenborte, die heute im Refektorium von S. Croce bewahrt wird (Nr. 27) und (nach Angabe des Custoden) von einem Portal an der Nordseite des Klosters (oder der Kirche?) herstammen soll. Die Farben sind, wie zu erwarten, stumpfer als in den Tafelbildern, — der Meister war auch kein rechter Freskomaler. Der Mantel hat noch ziemlich lebhaftes Blau mit blaßgrünem Futter, das Kind trägt nur ein rosa Ärmelkleidchen, dessen Goldborten ein ähnliches Zickzackmuster zeigen wie an Marias Mantel in Antella. Während Maria noch Zug um Zug dem Madonnentypus von Empoli gleicht, hat der Kopf des Knaben in seiner Dreiviertelwendung schon die kräftigere Bildung der Tafeln von S. Ansano und der Akademie gewonnen und entspricht auch in seinen Zügen vor allem ganz dem Säugling der letzteren. Daß die Haare gröber gebildet sind, liegt einzig an der verschiedenen Technik. Die Stellung seiner Hände findet ihre Parallele

im Triptychon von Antella, denn das Schleiermotiv ist bereits aufgenommen. Das Kind schmiegt sich dabei mit dem Gesicht an die Mutter an, wie in S. Ansano. Die Art, wie Maria es trägt, hat viel mehr Überzeugendes als in Empoli, und man wäre fast befremdet über die breite Rückenfläche ihrer linken Hand, wenn diese Form und dieser Griff sich nicht so ganz ähnlich im Akademiebilde wiederfände. Da sich somit zu verschiedenen Werken unseres Meisters die deutlichsten Beziehungen ergeben, scheint damit auch deren Zusammenhang mit dem Halbfigurenbilde in Empoli erwiesen, und, was wir schon dort an verwandten Zügen beobachten konnten, beruht nicht auf bloßem Zufall. Jetzt werden uns auch manche früher beobachteten echtsienesischen Motive in seinen Arbeiten verständlich. Sienesisch ist das Sitzen der Madonna am Boden auf einfachem Kissen seit Simone Martinis Zeiten, sienesisch das Säugemotiv,[8]) das die Florentiner erst in der zweiten Hälfte des Trecento übernehmen.[9]) Der Anonymus war einer von denen, die es ihnen gebracht haben.

Wir vermögen uns nunmehr über seinen Entwicklungsgang Rechenschaft abzugeben. Dieser stellt sich dar als ein fortgesetzter Assimilierungsprozeß an florentinische Art. Er vergißt darüber anfangs noch nicht das sienesische Erbteil seiner Kunst. Zwischen 1360 und 1370 wird er nach Florenz übergesiedelt sein. Sein frühestes Werk in Empoli könnte noch in Siena entstanden sein, wenn wir nicht im Hieronymus bereits die allerdeutlichste Anleihe bei Agnolo Gaddi erkennen müßten. Das nächste, die Freske, zeigt schon einen sehr entschiedenen Fortschritt in der Klärung der figürlichen Gruppierung. Diesen verdankt er wohl den Anregungen Ocagnas, dessen Einfluß damals noch sehr stark und in einer ganzen Gruppe von Künstlern lebendig war. Seine Schwäche in der Aufstellung der Figuren hat der Anonymus freilich trotzdem nie ganz überwinden können. Aber durch den strafferen Zug und die klare Heraushebung der großen Motive gewinnt die Gewandung und dadurch auch die sichere Haltung der Gestalt an Klarheit. Das sienesische Geschlängel der Säume, wie es noch das Uffizienbild sehr reichlich aufweist, erfährt eine Mäßigung (in Antella). Ziemlich rasch verblassen die sienesischen Typen der Heiligen. Wir verstehen jetzt die allmähliche Wandlung des Täuferkopfes. Der des Akademiebildes wahrt noch eine deutliche Erinnerung an die schöneren Züge, die er in Empoli trägt. Mit dem rosenroten Gewande nimmt er aber bald auch den Florentiner Typus an (in S. Ansano und im Berliner Triptychon). Langsam und offenbar mit bewußtem Streben bildet der Meister seinen Madonnentypus um. Die Dreiviertelwendung des Kopfes wird schon im Akademiebilde gesteigert, dadurch die Profillinie immer mehr herausgehoben, die Nase mehr gespitzt und leicht geschweift. Auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung ist der schöne Ausgleich zwischen sienesischer Lieblichkeit und florentinischer Strenge erzielt, der das Triptychon von Antella als die reifste Schöpfung erscheinen läßt und ihr einen besonderen Reiz verleiht. Um diese Zeit hat der Künstler auch das vertrauteste Verhältnis zur Natur gewonnen, — er hat gewiß Beobachtungen angestellt, um das Richtige zwischen den verschiedenen Kunsttypen herauszufinden, die sich ihm aufdrängten. So erscheinen die Heiligenköpfe jetzt in einer frischeren Individualisierung, als bei irgend einem Florentiner, die aber dennoch mehr von florentinischem Stil als von sienesischem Realismus hat, — so sind jetzt die Hände und die Fingerbewegungen völlig durchgebildet. Der Berührung mit Orcagnas Kunst verdankt z. T. auch der reizvolle Engeltypus des Meisters seine Entstehung, denn in seinen Engeln erkennen wir leicht Abkömmlinge der Engel, die auf dem Strozzialtar zu Füßen Christi knieen, — sogar die Spitzen der Diademe sind beibehalten.[10]) Aber reicher und anmutiger fließt das sienesische rötliche Blondhaar von ihren Schläfen herab, und auch ihnen ist ein Hauch individueller irdischer Lieblichkeit zuteil geworden.

Als der Künstler, seine ganze Kraft zusammennehmend, sein Bestes für Benedetto degli Alberti schuf, ja noch weit früher, hatte auch schon das Vorbild des zweiten, jüngeren Meisters auf ihn zu wirken begonnen. Die

8) Ersteres (vgl. dazu auch Anm. 11) z. B. im kleinen Bildchen Simones im Besitz des Grafen Gr. Stroganow, letzteres bei einem Lippo Memmi genannten Bilde (B. de Fredi?) des Kaiser-Friedrich-Museums (N. 1072).

9) In Florenz finden wir das Säugen vielleicht zuerst bei Puccio di Simone; vgl. Suida, a. a. O. S. 43 und »Monatshefte« u. s. w. S. 158.

10) Abb. bei Suida, a. a. O. Taf. III.

eigentümliche, dem Tafelbilde so gar nicht angemessene Fußstellung des Täufers auf dem Bilde in S. Ansano ist ein weiteres deutliches Anzeichen davon, denn sie gehört zu den typischen Schreitmotiven in Agnolo Gaddis Freskendramen. In der Folge ist unser Anonymus dem Einfluß dieses genialsten Formalisten der florentiner Trecentomalerei gänzlich erlegen.[11]) Davon zeugt das Triptychon in Berlin. Das beweist auch eine nachträglich aus vier einzelnen Flügelstücken von Heiligen (Katharina, zwei Benediktiner und Magdalena) zusammengesetzte Tafel im Depot des Berliner Museums (Nr. III, 41). Trotz der flüchtigen Ausführung —, die männlichen Heiligen sind handwerksmäßige Wiederholungen von Typen Agnolos, — möchte ich sie unserem Meister selbst zusprechen, da die weiblichen Figuren ganz seine Art verraten.

Wie war es möglich, daß ein begabter Künstler so herabsinken und sich selbst so verlieren konnte? Und wie kommt es, daß auch in manchen seiner früheren Werke sich solche Ungleichheiten bemerkbar machen? Warum hat z. B. das Kind in Vorderansicht (Empoli und Uffizienbild) einen abweichenden Typus? Es ist das Wesen der Trecentokunst, aus dem alle diese Schwankungen bei einem Künstler, der eine Zwischenstellung einnimmt, naturgemäß entspringen müssen. Ihn leitet bei seinem Schaffen nicht in jedem Fall eine unmittelbare Anschauung der Natur, noch weniger eine aus fortgesetzten Naturstudien geschöpfte sichere Kenntnis derselben. Er arbeitet mit einer Summe von ererbten Formen, in die er je nach seiner Begabung mehr oder weniger eigne neue Erkenntnis hineinträgt. Wenn eine neue Aufgabe neue Forderungen an ihn stellt, versagen zunächst seine Mittel. So sah sich der Meister gezwungen, in Florenz nach anderen Vorbildern umzuschauen, um den festen Griff der Hand wiederzugeben, mit dem die Mutter das Kind kräftig umfaßt, weil seine sienesischen Typen offenbar diesen Fall nicht enthielten. Und mit der neuen Funktion nahm er zuerst auch eine andere Form auf. So bekam die Madonna der Freske von S. Croce eine feine und eine grobe Hand. Im Akademiebilde hat er die letztere schon ein wenig verfeinert. Und so hat er offenbar auch den Kopf des Kindes in Dreiviertelwendung der Florentiner Kunst nachgeschaffen, im Triptychon von Antella denselben aber wieder mit dem zarteren sienesischen Typus vermittelt. Als Trecentist behält er viel von der handwerksmäßigen Arbeitsweise dieser Periode. Er konnte auch oberflächlich malen, wenn die Aufgabe und wahrscheinlich auch der Lohn ihn nicht genügend spornte. So wiederholt er in einem Spätwerk (Berlin) ziemlich mechanisch seine Typen in zerfahrener Komposition.

Da der Anonymus unbedingt zu den hervortretenden Künstlerpersönlichkeiten der zweiten Hälfte des Trecento zählt, so entsteht notwendigerweise die Frage, ob er nicht seinerseits einen gewissen Einfluß auf die Entwicklung anderer Meister ausgeübt hat. Denn der Austausch der Kräfte ist das wichtigste Entwicklungsmoment im Kunstleben einer jeden Periode. In der Tat fehlt es nicht an deutlichen Spuren, die sein Schaffen in den Werken seiner Zeitgenossen und nächsten Nachfolger hinterlassen hat. Ein Agnolo Gaddi selbst blieb ihm gegenüber nicht nur der Gebende.

[11]) Mein Aufsatz war bereits in vorstehender Form vollendet, als ich auf die Bemerkungen O. Siréns (»Don Lorenzo Monaco«, Straßburg 1905, S. 41) über den Anonymus stieß. Ich sehe in ihnen keinen Grund, meine Ausführungen zu ändern, da in deren Zusammenhange die beste Widerlegung der Ansichten Siréns liegt. Er hält den Anonymus für einen Schüler Agnolo Gaddis und möchte die Bilder, welche er ihm zuschreibt, schon in den Anfang des XV. Jahrh. setzen, und zwar außer den Triptychen in Antella u. Berlin die Tafeln in den Uffizien (Nr. 34 B), in der Akademie (Nr. 245) u. in S. Ansano, ein mir unbekanntes Bild bei R. Kann, Berlin III, 41 und die o. a. Abendmahlsdarstellung in Altenburg, (Nr. 28). Sirén hat aber die Zugehörigkeit der Lünette im Refektorium von S. Croce nicht erkannt und daher begreiflicherweise auch das Bild in Empoli nicht hinzugezogen. In den angeführten Werken erkennt er bereits den Einfluß des Lorenzo Monaco. Doch fällt, wie wir sahen, das Triptychon von Antella sicher noch in die 80er Jahre, in denen Lorenzos Tätigkeit kaum begonnen hatte. Und wer die Uffizientafel demselben Meister gibt, kann sie unmöglich für so viel jünger halten. Also trifft die zweite von Sirén offen gelassene Möglichkeit zu, daß der Anonymus das Motiv des Sitzens am Boden, das sie aufweist, von anderer Seite erhalten, oder vielmehr, wie ich annehme, selbst aus Siena mitgebracht haben muß und mit ihm auch die geschlängelten Gewandsäume. Obwohl er auch diese mit Lorenzo Monaco gemein hat, ist er aber doch nicht aus ganz derselben Richtung hervorgegangen. Sirén hat die Nachwirkung Simone Martinis in der sienesischen Malerei des Trecento etwas zu einseitig betont. In den Arbeiten eines Bartolo di Fredi und namentlich in denen der Vanni lebt ebenso viel von der Tradition der Lorenzetti fort. Der Madonnenmeister ist aus dieser vermittelnden Richtung hervorgegangen.

In seinen späteren Fresken in S. Croce begegnen wir in der Totenerweckung den Frauentypen des Anonymus, und zwar nicht nur mit der feinen Linie des Kopfes in Dreiviertelwendung, wie er sie in Antella gewonnen hat, sondern auch jenen der Kunst der Lorenzetti entstammenden Frontalköpfen, deren volles Oval das leicht gewellte Haar umrahmt und deren Umbildung ins Florentinische uns der Vergleich der beiden Darstellungen Katharinas auf den Bildern in Empoli und in S. Ansano (s. Abb. 4 und 3) deutlich macht. So kommen sie auch in der Tafelmalerei gelegentlich neben Heiligengestalten, die ganz den Charakter Agnolo Gaddis vertreten, vor. Denn noch stärker war der Einfluß des Anonymus auf dessen Schule. Die Umbiegung ins Zarte, welche das Florentiner Madonnenideal in den Werken des Niccolò Gerini und seiner Trabanten und Nachfolger erfahren hat, so z. B. in dem kleinen Madonnenbild der Akademie (Nr. 245)[18]), wäre ohne seine Dazwischenkunft kaum zu verstehen. Es wird noch durch Bicci di Lorenzo fortgebildet, wie auch dessen Engel eine deutliche Erinnerung an die mädchenhaften Gestalten der Triptychen von Antella und Perugia bewahren. Ja, Biccis Kunst scheint ihrerseits wieder aus einer Kreuzung der Richtungen des Gerini und unseres Meisters hervorgegangen zu sein, wie sie vor allem durch ein im Depot des Kaiser-Friedrich-Museums befindliches Bild belegt wird (Nr. 1118). Eine säugende Madonna, die der oben angeführten Gerinis nahe steht, wird hier in hochgebauter Komposition von den Engeltypen des Anonymus umdrängt, während der segnende Christus sich ganz wie eine Figur Biccis ausnimmt. Wem diese Tafel zuzuteilen und wie die Einflußsphäre des Madonnenmeisters genauer abzugrenzen sei, kann erst eine weitere Sichtung des Bildermaterials dieser Jahrzehnte klarstellen. Wir müssen uns damit begnügen, daß uns in ihm eine für die Entwicklung der spättrecentistischen Malerei bedeutsame Persönlichkeit greifbar geworden ist. Es ist bezeichnend für die Lückenhaftigkeit der literarischen Überlieferung über das Trecento, daß in unseren Quellen auch nicht eins seiner erhaltenen Werke aufgeführt wird. Sein Name, dessen Klang zu seiner Zeit bis nach Umbrien reichte, — denn das Altarwerk im Dom von Perugia ist doch sicher alter Besitz, — war für Vasari wie schon für Ghiberti, scheint es, verloren; wir hätten denn in ihm Lorenzo di Bicci zu erkennen, (vgl. Milanesi im Comm. zu Vasari, Vite II, p. 49 n. 2, 56 n. 2 u. 63).

Friedenau bei Berlin. Oskar Wulff.

[18]) Von O. Sirèn, L'Arte 1904, p. 336, n. 1. N. 6, ihm zugesprochen.

Alte Glasgemälde im Dom zu Xanten.

(Mit Abbildung.)



Gelegentlich eines Berichtes über alte Fensterverglasungen im Dome zu Xanten (Bd. V Sp. 17 ff.) wurden in dieser Zeitschrift bereits Reste aus dem XIV. Jahrh. erwähnt, die sich in den zwei Fenstern des nördlichen Seitenchörchens am Katharinenaltar befanden.

Als der Unterzeichnete im Jahre 1888 die sämtlichen im Xantener Dom zerstreut vorhandenen Teile alter Glasgemälde farbig aufnahm, zu dem Zwecke, einen Plan aufzustellen, für die Wiederergänzung und Anbringung der Glasgemälde an ihrem ursprünglichen Platze, und hierbei auch die in vielen Kasten auf der Michaelskapelle lose verwahrten alten Glasmalereireste ordnete, fanden sich zwischen diesen unerwartet eine Reihe Fragmente, die zu dem hier abgebildeten Fenster gehörend, es ermöglichten, selbes genau seinem alten Zustande entsprechend zu ergänzen. — Die innere nördliche Chorkapelle, in welcher sich diese Fenster befinden, wurde gleichzeitig mit dem ersten Teile des Hochchores erbaut und gegen 1300 vollendet. Dürften diese Fenster freilich um diese Zeit noch nicht entstanden sein, so möchte ich sie doch diesem Jahrhundert und zwar der Mitte desselben zuweisen, da Zeichnung und Behandlung des Figürlichen wie der Architektur ganz den Charakter der Arbeiten um die Mitte des XIV. Jahrh. aufweisen: In „Kunstdenkmäler der Rheinprovinz" (Kreis Mörs, S. 25) werden sie allerdings dem XV. Jahrh. zugewiesen, doch waren damals die Reste nicht im Zusammenhang verbleit und in solcher Verfassung, daß sich ein sicheres Urteil über ihre Entstehungszeit kaum abgeben ließ.



Glasgemälde des XIV. Jahrhunderts im Dom zu Xanten.

Da den Baurechnungen zufolge (Beißel, Bauführung des Mittelalters I, 102) ein Glasermeister aus Köln um 1358 die Fenster für das südliche Seitenchörchen lieferte, die den hier beschriebenen Fenstern gegenüber sich befanden, aber durch den späteren Anbau der jetzigen Sakristei in Wegfall gekommen sind, so dürfte es anzunehmen sein, daß dieser selbe Glasermeister auch die Fenster des nördlichen Chörchens und zwar um die gleiche Zeit verfertigte.

Die Restauration war mit verhältnismäßig großen Schwierigkeiten verknüpft, weil sich nur eine der vier Figuren mit vollständiger Sicherheit aus den vorhandenen Teilen rekonstruieren ließ. Hingegen war von der Architektur beider Fenster so viel vorhanden, daß sie danach ohne wesentliche neue Zutaten wiederhergestellt werden konnten. Die schon einige Jahre früher ergänzte Musterverglasung dieser Fenster war zum Teil noch gut erhalten. — Bisher sind mir aus der Mitte des XIV. Jahrh. keine Fenster bekannt geworden, die so eigenartig und schön Verglasung mit bildlichen Darstellungen vereinen. Die oberen zwei Drittel beider Fenster sind in unbemalter Musterverglasung ausgeführt, die bereits in Bd. V, Sp. 17 ff. eingehend beschrieben und abgebildet ist. Die Bordüre, die bei einem Fenster durch gelbe und rote Dreiecke unterbrochen und mit blauen Streifen eingefaßt ist, beim andern rot und blaue Kreise, mit gelben Randstreifen aufweist, ist auch an den Figuren seitlich vorbei geführt, wodurch der Raum für diese äußerst schmal wird. Die Figuren, welche eine Größe von 85 cm haben, sind mit ihrer Architektur in diesen engen Raum sehr geschickt hineinkomponiert; und auch die Einzelheiten sehr schön gezeichnet. Die Gesichtszüge des mit hübsch gefältetem Tüchlein und zierlicher Krone bedeckten Kopfes der hl. Helena sind sehr ausdrucksvoll. In der einen Hand der Heiligen sieht man das bei ihr übliche Symbol, ein Kreuz, von äußerst schlanker zierlicher Form, in der anderen Hand trägt sie ein Kirchenmodell, das wohl auf den Xantener Dom hinweisen soll, dessen Patronin sie neben dem hl. Viktor ist. Der Turm der Kirche ist merkwürdiger Weise durch eine Fiale dargestellt, die im Verhältnis zum Kirchenmodell auch viel zu groß ist. — Die Architektur ist bei beiden Fenstern gleich in Zeichnung, jedoch in der Farbe derart verschieden, daß die Hauptpartien, welche beim einen Fenster gelb sind, beim andern weiße Farbe zeigen; und so wechseln auch die roten Teile der Architektur, die beim andern Fenster weiß sind, und umgekehrt. Der Hintergrund beider Fenster sowohl bei den Figuren wie bei der Architektur ist ein feines tiefes Indigoblau. St. Helena hat einen tiefroten Mantel und ein weißes Untergewand. Das Kreuz in ihrer Hand ist weiß, desgleichen das Kirchenmodell, dessen Turmfiale jedoch gelb ist. Die Krone auf dem Haupte der hl. Helena ist von grüner Farbe, wohl zu dem Zweck, damit sie sich besser von dem gelben Heiligenschein abhebt. Die Fleischteile zeigen einen bräunlich violetten Ton. Das Weiß hat überall ein angenehm hellgelbgrünliches Kolorit. Während die Musterverglasung sich allein aus weißen, gelben, roten und indigoblauen Gläsern zusammensetzt, kommen bei Architektur und Figuren auch ein farbiges Grün, sowie an wenigen Stellen ein ziemlich dunkles bräunliches Violett vor. Als Malfarbe ist bei diesen Fenstern für die Konturen das übliche Schwarzlot verwendet und zwar von schwärzlich-grünlicher Nuance. Die Konturen zeigen verschiedene Stärke und sind bald ganz deckend, bald halbgedeckt, stellenweise auch nur lasierend aufgetragen und mit großem Geschick gezogen. Ein eigentlicher Überzug, also eine dünne Farbenlasur über die ganze Glasfläche mit ausradierten bestimmten Lichtern, wie er schon bei manchen Fenstern dieser Zeit begegnet, ließ sich an diesen Fenstern nicht feststellen. Die Schattierung war vielmehr mittels stark verdünntem Schwarzlotauftrag leicht angeschwemmt. Die Heiligenscheine und einige Teile der Architektur sind halbdeckend mit Schwarzlot gestrichen und ist dann mit dem Radierholz oder Federkiel ein hübsches Ornament aus dem Schwarz herausradiert. Eine Bemalung auf der Außenseite des Glases, wie sie sich bei einigen Fenstern des Xantener Domes findet, und auch anderweitig schon nachgewiesen wurde, hat sich hier nicht feststellen lassen, dürfte auch wohl nicht vorhanden gewesen sein. Die einzelnen Glasstücke, welche durchgängig nur von geringer Dimension, sind sehr ungenau im Schnitt und passen nicht genau aneinander. Sie sind natürlich, da man den Gebrauch des Diamant zum Glasschneiden damals noch nicht kannte, mit glühendem Eisen gesprengt und dann mit dem

Kröseleisen passend gemacht, zeigen daher auch die schräg ausgesprungenen Kanten. Für die Geschicklichkeit des verfertigenden Glasers spricht der Umstand, daß er schwierigen und kunstvollen Glasschnitt, der sich gut hätte vermieden lassen, nicht umging. So z. B. bei der Krone der hl. Helena. Dort wo es, wie bei ganz kleinen Stücken, nicht angängig war, mit den Bleilinien genau dem Kontur zu folgen, ist die Fläche zwischen dem gemalten Kontur und dem einfassenden Blei mit Schwarzlot ausgefüllt. Die Glasstärke betrug bei diesen Fenstern, im Unterschied von den früher in dieser Zeitschrift besprochenen Fenstern des Xantener Domes, die meist ganz dünne Gläser hatten, $2^1/_2$—3 *mm*. Die Fenster sind stark durch Oxidierung angegriffen, was ich, in diesem Falle wenigstens, für einen wesentlichen Vorteil halte, denn es ist nicht zu leugnen, daß diese Fenster bezw. die unbemalte Verglasung ohne die mildernde Wirkung der Patina schwerlich die prächtige Wirkung erweisen würden, die sie jetzt zeigen; da das Weiß im Verhältnis zum Rot und Blau recht hell war, daher ohne Oxyd zu starke Gegensätze entstanden wären. Die Innenseite bedeckte eine dicke Schmutzschicht, die aber mit Wasser, an einigen festeren Stellen mit Seifenlauge leicht zu entfernen war; das Glas ist auf der Innenseite matt angegriffen.

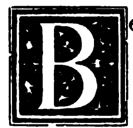
An einigen Stellen waren die Konturen teilweise heruntergegangen bezw. verblaßt, großenteils aber noch recht fest. Obschon dieselben bei manchen Stücken durch Kratzen sich entfernen ließen, wurden dieselben trotzdem gelassen, da sie unberührt in der Kirche noch recht lange halten können. Deshalb wurden die Gläser auch nicht neu gebrannt, ein Verfahren, das obwohl anderweitig empfohlen, von mir nicht angeraten werden möchte, da in den meisten Fällen das Glas durch nochmaliges Brennen einen Teil der noch vorhandenen Leuchtkraft verliert, auch die Konturen nicht mehr ordentlich einbrennen. Auf der Außenseite wiesen sämtlicher Gläser stark den zerstörenden Einfluß der Zeit auf. Meist hatten die Stücke auf der Außenseite 1—2 *mm* tiefe Löcher. In der Mitte waren die Glasstücke am meisten angegriffen, während sie nach den Bleirändern zu besser erhalten waren. Am meisten gelitten, und zwar in ihrer ganzen Fläche hatten besonders die violetten, dann auch die blauen Stücke, während rot, entgegen anderweitiger Erfahrung, nur stellenweise angegriffen, allerdings die Überfangschicht vereinzelt fortgefressen war. Die gelben und besonders die weißen Gläser hatten sich am besten gehalten, doch mit großen Verschiedenheiten in bezug auf Widerstandsfähigkeit gegen Witterungseinflüsse und Zeit. Von vornherein wurde darauf verzichtet, die Vertiefungen der stark ausgefressenen Glasstücke mit Glasmasse auszufüllen; denn daß die Gläser dadurch nicht gewinnen, hat sich bei den vielen und zwecklosen Versuchen herausgestellt, die zur Zeit mit den alten Fenstern des Domes zu Stendal in dem damaligen Kgl. Institut für Glasmalerei zu Charlottenburg gemacht worden sind. Aber auch die Gläser der besseren Konservierung wegen beiderseits mit Glasfluß zu überziehen und neu zu brennen, wie es in dieser Zeitschrift (Bd. XIX, S. 274) besprochen wurde, dürfte nach meinen Erfahrungen wenig zweckmäßig sein, da meistens doch keine größere Dauerhaftigkeit erreicht, das Glas beim nochmaligen Brennen aber leicht trübe wird.

Selbstverständlich wurden bei der Restauration alle nur irgendwie brauchbaren alten Stücke verwendet, auch dann, wenn sie durch starken Oxyd wenig durchsichtig geworden waren. Ebenso wurden zerbrochene alte Stücke wieder benutzt, indem sie durch Notbleie zusammengefaßt wurden. — Trotz mehrfacher Anregung wurde doch davon abgesehen, die einzelnen neu ergänzten Stücke als solche zu bezeichnen; dagegen eine die Ergänzung betreffende Inschrift ins Fenster aufgenommen. Dies Verfahren dürfte auch empfehlenswerter sein, da etwaige Zeichen, wenn sie nicht stören sollen, besonders bei niedrig stehenden Fenstern, doch nur sehr klein und am äußersten Rand angebracht sein könnten, dann aber bei etwaiger Untersuchung nur bemerkbar sind, wenn die Bleifassung entfernt wird. In diesem Falle aber sind die neuen Stücke ohnehin leicht als solche erkennbar durch ihren glatten Schnitt; gegenüber den ausgekröselten Stücken mit schräg abgesprungenem Rand der alten Teile. Da auch Photographien der neu hergestellten Fenster mit Angabe der ergänzten Stücke dem Denkmälerarchiv einverleibt wurden, so dürfte damit allen Ansprüchen der Kunstwissenschaft und Denkmalpflege genügt sein.

Kevelaer. Heinrich Derix.

Mittelalterliche Maschenarbeiten.

(Mit 3 Abbildungen.)



Bezüglich der Geschichte der Maschenarbeiten und der dabei angewendeten Techniken herrscht noch sehr viel Dunkel. Der Grund hierfür liegt im Mangel an Material, das uns darüber Auskunft geben könnte. Während die Reste von gewebten und gewirkten Stoffen, welche sich aus dem Mittelalter erhalten haben, manches Tausend betragen, während sich die verschiedenen Sticktechniken und deren Verwertung wenigstens für die Zeit seit dem Beginn des zweiten Jahrtausends durch zahllose Beispiele belegen lassen, fehlt es an mittelalterlichen Maschenarbeiten fast ganz. Obendrein ist das, was von solchen noch vorliegt, nur sehr wenig oder gar nicht bekannt. Was aber die schriftlichen Nachrichten anlangt, so geht aus denselben zwar mit Bestimmtheit hervor, daß die Maschentechnik schon früh geübt wurde, welcher Art dieselbe jedoch war, läßt sich aus ihnen leider nicht ersehen, da sie uns keine nähere Beschreibung der Arbeiten geben. Wenn z. B. in einer Essener Urkunde vom Jahre 1448 als Prokurator eines gewissen Johannes Nederhoven, ein Bürger von Essen Namens Arnoldus Handschenstricker erscheint, dann sind wir gewiß berechtigt, aus dem Namen „Handschenstricker" zu schließen, daß gestrickte Handschuhe wenigstens bereits in dem Beginn des XV. Jahrh. in Gebrauch waren, ja daß es damals schon Leute gab, welche sich mit dem Stricken von Handschuhen handwerksmäßig beschäftigten.[1]) Indessen ergibt sich aus dem Namen nicht, welche Maschentechnik man mit dem Wert Stricken bezeichnete und ob man zu jener Zeit darunter unsere mit zwei Nadeln ausgeübte Maschentechnik verstand. Das gleiche gilt überhaupt, wenn wir bei mittelalterlichen Schriftstellern dem Worte „stricken" begegnen.



Abb. 1. Pontifikalstrumpf zu Delsberg.

Nicht anders verhält sich die Sache, wenn im XII. Jahrh. wiederholt bei den Liturgikern und in liturgischen Büchern von chirothecae (wanti) inconsutiles die Rede ist. So sprechen von solchen in der Frühe des XII. Jahrh. Honorius[2]) und ein Pontifikale von Besançon,[3]) um 1200 Sicard von Cremona[4]) und ein Pontifikale von Reims.[5]) Gemeint sind in allen diesen Fällen Pontifikalhandschuhe und zwar offenbar Handschuhe, die auf der Nadel in Maschenarbeit hergestellt waren. Denn aus Stoffstücken, gleichviel ob Seide, Wollzeug oder Leinen, zusammengenähte Handschuhe können offenbar nicht inconsutiles: ungenäht heißen. Eine solche Bezeichnung paßt nur auf Handschuhe, die mit fortlaufendem Faden als ein Ganzes mit Hilfe einer oder zweier Nadeln angefertigt wurden. Allein da die Herstellung solcher chirothecae inconsutiles in verschiedener Weise erfolgen kann, läßt uns die bloß negative Angabe inconsutiles über die angewendete Technik völlig im unklaren.

[1]) H. Schäfer und Fr. Arens, „Urkunden und Akten des Essener Münsterarchivs" in »Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen« (Essen 1906) S. 95.

[2]) Gemma animae l. 1, c. 215 (M. Patr. lat. 172, 609).

[3]) Martène, »De antiq. eccl. rit.« l. 2, c. 1, ordo 3; II (ed. Antuerp. 1763) 153.

[4]) Mitralis l. 2, c. 5 (M. Patr. lat. 213, 79).

[5]) Martène l. c. ordo 6; II, 156.

Unter solchen Umständen dürften die nachfolgenden Zeilen, die sich mit einigen mittelalterlichen Maschenarbeiten beschäftigen sollen, nicht ganz ohne Wert sein. Es handelt sich um Pontifikalhandschuhe und ein Pontifikalstrumpfpaar, auf die ich bei meinen Studien zur liturgischen Gewandung stieß. Die Abbildungen, womit ich meine Ausführungen begleite, wurden von mir an Ort und Stelle aufgenommen. Ich beginne mit dem Pontifikalstrumpfpaar. Es wird zu Delsberg im Schweizer Jura aufbewahrt und gilt als Reliquie des hl. Abtes Germanus von Moutier-Grandval († ca. 677). Nach Delsberg kam es,[6]) als Moutier - Grandval 1805 zerstört wurde. Die Zueignung des Strumpfpaares an den hl. Germanus ist ein Anachronismus, da zu Lebzeiten des Heiligen die Äbte sich noch nicht der Pontifikalien erfreuten. Wahrscheinlich ist sie indessen darauf zurückzuführen, daß mit jenen Strümpfen im XI. oder XII. Jahrh. der Leib des Heiligen geschmückt wurde. Denn dieser Zeit dürften dieselben in Wirklichkeit angehören. Die eigenartige Maschentechnik, welche bei ihnen zur Anwendung gekommen ist, läßt sich nämlich für das XI. oder XII. Jahrh. noch durch einige andere Beispiele belegen. Außerdem aber finden sich zusammen mit den fraglichen Pontifikalstrümpfen noch drei Sandalen, von welchen eine sogar noch in das XI. Jahrh. hinaufreichen mag, die beiden andern aber der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. angehören werden. Ein zweites Paar pontifikaler Caligä im Schatz der Pfarrkirche zu Delsberg, das aus orientalischem, reichgemustertem weißem Damast gemacht ist, dürfte etwas jünger sein, immerhin jedoch schwerlich über die Frühe des XIII. Jahrh. hinabreichen.

[6]) E A. Stückelberg, »Geschichte der Reliquien in der Schweiz« (Zürich 1902) S. 278.

Von den beiden Pontifikalstrümpfen, die uns hier beschäftigen, ist einer um ein Stück verkürzt, der andere dagegen völlig intakt. Es ist 70 *cm* lang, um den Rand herum mit einem schmalen Besatz umsäumt und nach Brauch mit linnenen Bändern zum Anbinden versehen. Als Material zur Herstellung der Strümpfe ist ein feiner Linnenfaden verwendet worden. Leider fand ich bei meinem Besuch zu Delsberg keinen der Herrn Geistlichen zu Hause und mußte demnach deren Heimkehr abwarten, um die Strümpfe besichtigen zu können. Eine Untersuchung der Technik, in welcher dieselben hergestellt sind, wurde mir infolgedessen leider unmöglich. Ich mußte zufrieden sein, daß ich noch hart vor der Abreise eine Aufnahme eines der Strümpfe machen konnte. Übrigens wäre auch wohl bei längerer Zeit eine Untersuchung der Technik schwerlich tunlich gewesen, denn eine solche hätte sich nicht vornehmen lassen, ohne Auftrennen einer wenn auch kleinen Partie, das aber wäre mir angesichts des Reliquiencharakters, den man den Strümpfen zuschreibt, wohl nicht gestattet worden. Um jedoch eine Idee der Technik zu geben, füge ich eine Abbildung bei, welche das Maschenwerk in ca. vierfacher Vergrößerung darstellt. Vielleicht sogar, daß sie einem findigen Sinne zur Feststellung der Technik genügt, in welcher die Strümpfe hergestellt wurden. Jedenfalls kann sie mit Nutzen vorkommendenfalls bei Grabfunden oder sonstigen Gelegenheiten zum Vergleich hinsichtlich der Technik dienen. Bemerkt sei noch, daß der obere Teil der Strümpfe überall dieselbe Weite hat. Wenn gegenwärtig einige Stellen breiter zu sein scheinen als andere wie die Wadenpartie und der Einschlupf, so ist das lediglich die Folge von einer Ausweitung des Strumpfes, nicht von Abnahme oder Vermehrung der Maschenzahl. Eine Ver-

Abb. 2. Detail des Pontifikalstrumpfes (vierfach vergrößert).

minderung der Maschen beginnt erst nach der Fußspitze zu.

Wie es scheint, waren in derselben Technik wie die Delsberger Pontifikalstrümpfe auch die Caligä angefertigt, welche man in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bei der Leiche des Bischofs Konrad von Sternberg († 1192) im Dom zu Worms antraf.[7]) Unterschenkel und Füße waren nach dem Bericht über den Grabbefund in offenen unvernähten Seidenstoff eingeschlagen und darüber mit Strümpfen von feiner Maschenarbeit bedeckt. Leider hat man von den Strümpfen damals keine Skizze aufgenommen. Ein Pontifikalhandschuh, welcher in der Weise der Delsberger Strümpfe gearbeitet ist, befindet sich in St. Trinità zu Florenz. Er soll vom hl. Bernardo degli Uberti († 1133) herrühren. Ob diese Angabe zutreffend ist, mag auf sich beruhen bleiben. Auch die Reste von Pontifikalhandschuhen, die man in jüngster Zeit bei Öffnung und Untersuchung der Gräber im Königschor des Domes zu Speier bei der Leiche eines Bischofs aus dem XII. Jahrh. fand, weisen die fragliche Technik auf. Dasselbe taten allem Anschein nach auch die im Dom zu Palermo seiner Zeit bei der Leiche Kaiser Heinrichs VI. entdeckten Handschuhe, von denen Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder II, Taf. XIX, 1 nach einem Stiche vom Jahre 1784 eine gute Abbildung gibt. Dieselbe deutet so klar auf eine der Technik der Delsberger Strümpfe analoge Herstellungsweise hin, daß kaum ein Zweifel möglich ist, daß wir auch in den Handschuhen Heinrichs VI. ein Beispiel derselben zu sehen haben. Sicher sind in der Art der Delsberger Stümpfe die Handschuhreste gearbeitet, welche man zu Speyer bei der Leiche Heinrichs III. († 1056) entdeckte, ein bestimmt datierter und zugleich der ältest bekannte Beleg der Technik.

Eine bildliche Darstellung der Technik gewahren wir bei dem Armreliquiar des hl. Basilius im Schatz der Essener Münsterkirche.[8]) Die Hand ist hier ringsum mit horizontalen, parallelen, fischgratähnlichen Strichreihen verziert, welche durchaus an das Aussehen der Delsberger Pontifikalstrümpfe erinnern. Humann sieht in ihnen eine Andeutung des Fleisches.[9]) Mit Unrecht. Die schrägen, in der einen Reihe nach links, in der andern aber nach rechts laufenden Strichlein deuten die Technik des Handschuhs an, mit dem die Hand bekleidet dargestellt ist, das früheste mir bekannte Beispiel einer bildlichen Wiedergabe der Pontifikalhandschuhe. Daß es sich um den Handschuh und nicht um die Hand selbst handelt, beweist auch der Umstand, daß auf dem Handrücken ein Zierplättchen mit der Dextera Dei angebracht ist, wie solche auf den Pontifikalhandschuhen im XII. Jahrh. sehr gewöhnlich waren. Ferner bekundet solches das als unterer Abschluß vorgesehene Börtchen, welches damals bei den pontifikalen Handschuhen ebenfalls nur selten fehlte.

Eine andere Art von Maschentechnik zeigen zwei Handschuhe, die in einem Grabe der ehemaligen Abteikirche St. Germain-des-Prés zu Paris gefunden wurden. Der eine derselben befindet sich gegenwärtig im Clunymuseum. der andere in der Stadtbibliothek von Amiens, Nach der Aufschrift des Pariser Handschuhs und nach Rohault de Fleury[10]) war das Grab das des Abtes Morard (990—1014), nach Ch. de Linas[11]) dasjenige von dessen Nachfolger Ingon (1014 bis ca. 1025). Wie indessen Baraud im Bulletin monumental, Jahrgang 1867 S. 226 nachgewiesen hat, handelte es um ein viel jüngeres Grab, nämlich um das des 1334 gestorbenen Abtes Peter von Courpalay. Der Handschuh im Clunymuseum gehört der rechten, der in der Stadtbibliothek von Amiens der linken Hand an. Die Handschuhe sind aus einem feinen Seidenfaden gemacht. Der schmale Saum am Einschlupf ist ungemustert, die sehr lange Handpartie und die im Verhältnis zu dieser auffallend kurzen Finger sind mit einer durchbrochen gearbeiteten Musterung versehen. Dieselbe besteht bei den Fingern aus schräg zur Spitze hinaufsteigenden Bändern, von denen sich jedes aus drei durch kleine Löchlein gebildeten Linien zusammensetzt. Auf dem Handteil stellt sie Zickzackstreifen dar, welche durch zwei Löcherreihen gebildet werden und sich miteinander zu einem Rautenmuster verbinden. Den Rauten ist als Füllung ein rautenförmiger Kern gegeben. Ch. de Linas nennt die Handschuhe

[7]) A. Schnütgen in »Westdeutsche Zeitschrift«, Korrespondensblatt VI (1887), Nr. 1, Sp. 8 und Fr. Schneider, »Ein Bischofsgrab des XII. Jahrh.« S. 9.

[8]) Abb. bei Humann, »Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen« (Düsseldorf 1904) Taf. 39.

[9]) Ebendort S. 291.

[10]) »La Messe« VIII, 193.

[11]) »Revue de l'art chrét« (1861), 634.

gestrickt, doch ist das nicht zutreffend. Die Technik, in welcher sie hergestellt sind, ist eine wesentlich andere und noch dazu äußerst einfache. Die Handschuhe sind nämlich, wie eine genaue Untersuchung bewies, mittels des gewöhnlichen Schlingenstiches gearbeitet, wie er bei genähten Spitzen und zu Anfertigung von Füllungen bei irischen Spitzen zur Anwendung kommt. Die Löchlein kamen dadurch zustande, daß man da, wo solche angebracht werden sollten, mit Überschlagung zweier Maschen der bereits fertigen Reihe den Faden in die drittfolgende einschlang, in der folgenden Reihe aber in die so geschaffene breitere Masche wieder drei Schlingen einknüpfte.[12]) Ein Gegenstück zu den Handschuhen Peters von Courpalay, das dem Mittelalter entstammte, ist mir bisher nicht aufgestossen. In welcher Technik ein aus Brauweiler kommendes Handschuhpaar der ehemaligen Bockschen Sammlung hergestellt war, das von dem Besitzer dem Schluß des XVI. Jahrh. zugeschrieben wurde und nach der Abbildung eines der Handschuhe in der „Gesch. der liturg. Gewänder" Bd. 2 Taf. XX, 2, einige Ähnlichkeit mit den Handschuhen im Clunymuseum und in der Stadtbibliothek von Amiens gehabt haben muß, ist leider weder aus dem Text noch aus der bildlichen Wiedergabe ersichtlich. Wohin dasselbe gelangt ist und wo es sich zur Zeit befindet, ist mir unbekannt.

Abb. 3. Pontifikalhandschuh im Clunymuseum zu Paris.

Von gestrickten Handschuhen — „stricken" im heutigen Sinne gebraucht — gibt es aus der früherer Zeit unseres Jahrhunderts keine, dagegen haben sich aus dem späten Mittel-

[12]) Vgl. über die Technik, J. Braun, »Winke zur Anfertigung und Verzierung der Paramenten«, (Freiburg 1904) S. 110.

alter und dem Beginn des XVI. Jahrh. deren mehrere erhalten. Zwei Paare solcher Pontifikalhandschuhe befinden sich im Schatz des Domes zu Brixen.[13]) Eines der selben gehört sicher noch dem XV. Jahrh. an. Es st an dem Einschlupf mit einem breiten, manchettenartigen Besatz versehen, der reich mit kleinen Perlen bestickt ist. Auf dem Rücken jedes Handschuhes ist, von Perlen eingefaßt, ein in Zellenschmelz ausgeführtes byzantinisches Medaillon angebracht, die Gottesmutter und den hl. Paulus darstellend. Die Zierplättchen sind weit älter als die Handschuhe. Sie scheinen aus dem XII. zum XIII. Jahrh. zu stammen und mögen von älteren Handschuhen oder wahrscheinlicher von einem Reliquiar herrühren. Das andere Paar ist am Einschlupf mit geometrisch stilisierten gestickten Blümchen, auf dem Handrücken mit aufgesticktem, von einer Ranke begleitetem Lamm Gottes geschmückt.

Fünf gestrickte Handschuhe im Schatz des Domes zu Halberstadt gehören dem Ausgang des XV. oder dem Beginn des XVI. Jahrh. an.[14]) Sie sind in Bezug auf ihre Verzierung dem letztgenannten Handschuhpaar aus Brixen durchaus verwandt. Ein anscheinend aus der Frühe des XVI. Jahrh. herrührendes gestricktes Handschuhpaar befindet sich in St. Bertrand zu Comminges.[15])

Das älteste mir bekannte Beispiel gestrickter Handschuhe ist ein aus derbem Wollfaden gemachter Handschuh im Schatz des Domes zu Prag.[16]) Er ist sehr verstümmelt. Auf dem Handrücken ist er mit einem sechspaßförmigem Zierplättchen geschmückt, das in durchsichtigem Email den hl. Benedikt in pontifikaler Abtstracht dargestellt. Der Handschuh wird, wie es scheint, schon in dem Inventar des Domschatzes vom Jahr 1387 erwähnt. Cyrotecae heißt es darin unter der Rubrica de cyrotecis, argenteo cum limbo videlicet circum manicam argenteum deauratum, habentes et in parte superiori agnus in fibula et in secunda (sc. cyroteca) episcopus in cathedra.[17]) Der Randbesatz, von dem hier die Rede ist, findet sich an dem Handschuh nicht mehr vor.

Ältere Trikotarbeiten als dieser Handschuh sind mir unbekannt. Allerdings sollen nach de Linas auch ein Pontifikalhandschuhpaar in St. Sernin zu Toulouse sowie die Handschuhe des hl. Ludwig zu Brignoles (Var), beides Schöpfungen des XIII. Jahrh., wie de Linas versichert, gestrickt sein.[1]) Doch halte ich diese Angabe nicht für genügend sicher. Denn de Linas bezeichnet auch den Handschuh im Clunymuseum als Trikotarbeit und doch handelt es sich bei ihm in Wirklichkeit nicht um die Stricktechnik, sondern um Anwendung des Schlingenstiches. Besonders fraglich scheint mir, ob die Handschuhe zu Brignoles eigentlichen Trikot darstellen. Nach der Beschreibung, welche de Linas von ihnen gibt, möchte ich sie eher als Schlingenstícharbeiten ansehen. Immerhin habe ich geglaubt auf die beiden Handschuhpaare aufmerksam machen zu sollen, damit Interessenten im Stande sind, sich an Ort und Stelle über die Technik der Handschuhe zu unterrichten. Außer Zweifel steht, daß es sich bei ihnen um eine Maschentechnik handelt und nicht um Handschuhe, die aus Stücken Zeug zusammengenäht sind.

Weit läßt sich nach dem Gesagten die Trikottechnik nicht verfolgen. Soviel aber steht außer Zweifel, daß dieselbe nicht, wie z. B. Bock[18]) meint, eine Erfindung des XVI. Jahrh. ist. Der Prager Handschuh macht es zweifellos, daß schon im XV. Jahrh. das Stricken im heutigen Sinne des Wortes bekannt war. Es ist aber sicher noch viel älter. Nur sind wir leider aus Mangel an Überresten früherer Trikotarbeiten oder klarer Angaben bezüglich der Technik, die man mit Stricken bezeichnete, nicht imstande, die Zeit festzustellen, seit welcher die heutige Stricktechnik zur Anwendung kam.

Luxemburg. Joseph Braun.

[13]) Abb. bei J. Braun, »Die liturgische Gewandung im Occident und Orient (Freiburg 1907) S 372.«

[14]) Abb. zweier derselben ebendort S. 373.

[15]) Abb. bei Bock, »Geschichte der liturgischen Gewänder« Bd. 2 Tafel XIX, 4 und »Revue de l'art chrét.« (1861), 616.

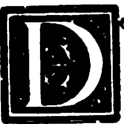
[16]) Abb. bei Podlaha und Šittler, »Der Domschatz in Prag« (Prag 1903), S. 181 und J. Braun a. a. O. S. 371.

[17]) Podlaha und Šittler »Chrámový poklad u. v. Vita v. Praze« p. XXXVII. Er war auch wohl schon 1355 vorhanden (ebendort XVIII).

[18]) Geschichte Bd. 2 S. 146.

[19]) »Revue de l'art chrét.« (1861) p. 617 u. 635.

Der Kölner Goldschmied Hermann Leeker.



Der Goldschmied Leeker oder Liecker, der die von Jos. Braun in Nr. 7 dieser Zeitschrift behandelte Monstranz in der ehemaligen Jesuitenkirche zu Hildesheim ausgeführt hat, ist ein angesehener Meister seines Faches gewesen. Ich vermag nicht mit Sicherheit nachzuweisen, ob er ein geborener Kölner war. Ich finde ihn hier zuerst erwähnt im Jahre 1635 im Kirchenbuch der Pfarre S. Johann Evangelist; er wohnte also damals wahrscheinlich am Domhof. Verheiratet war er mit Margaretha Heits, die ihm in den Jahren 1635—1646 sieben Kinder schenkte. In den Jahren 1635—1641 finden die Taufen in der Pfarre S. Johann Evangelist statt, 1644—1646 in der Nachbarpfarre S. Laurenz, zu der bekanntlich die Straße unter Goldschmied gehörte. Margaretha Heits scheint des Meisters zweite Frau gewesen zu sein, da in den Büchern der Goldschmiedezunft (Stadtarchiv Zunftw. 98, 104, 108) in den Jahren 1637—1658 nicht weniger als acht erwachsene Söhne erwähnt werden, die sämtlich den Beruf des Vaters erwählt hatten, einer von ihnen, Hans Hermann, trat jedoch später in den Kapuzinerorden ein. Auch ein Schwiegersohn Heinrich Hermeling, der 1662 erwähnt wird, war Goldschmied. Unzweifelhaft erfreute sich Hermann Leeker eines hohen Ansehens bei seinen Berufsgenossen. Im Jahre 1655 wird er im Verzeichnis der Herren und Verdienten seiner Gaffel an dritter Stelle genannt. Im gleichem Jahre wählte man ihn an Stelle des am 20. Januar verstorbenen Johann Muller zum Ratsherrn. Zweimal erfolgte dem Turnus gemäß seine Wiederwahl, zuletzt zu Weihnachten 1660. Am 26. Februar 1662 ist er verstorben.

Köln. Herm. Keussen.

Bücherschau.

Als Düsseldorfer Bilderbibel erscheinen bei L. Schwann 5 Lieferungen von je 6 Blättern, (90 *cm* breit, 75 *cm* hoch, bei 75 à 60 *cm* Bildgröße), mit der Bestimmung, als Wandschmuck für Schulen, Klöster und Institute Verwendung zu finden, namentlich zur Unterstützung und Erleichterung des biblischen Anschauungsunterrichts; jedes Blatt kostet schwarz unaufgezogen 1 Mk., auf Pappe zum Aufhängen 2 Mk., in Wechselrahmen unter Glas 11 Mk, koloriert 1 Mk. mehr.

Die I. Lieferung (der die andern in einem Abstande von etwa 6 Wochen folgen sollen) enthält die Verkündigung, Heimsuchung, Flucht nach Ägypten, Darstellung im Tempel, der barmherzige Samaritan und Übertragung der Schlüsselgewalt von Commans. Da die Darstellungen dieses bekanntlich ebenso ansprechenden wie korrekten Zeichners sehr einfach und klar sind in der Komposition wie im Hintergrund, da ihre Auffassung durchaus würdig und fromm, so reden sie eine recht verständliche, dazu ganz erbauliche Sprache, den Einblick in den Sinn der hl. Geheimnisse erleichternd, in den sie keinen ablenkenden Gedanken hineintragen. Da die Linienführung bestimmt und edel, die Schattierung maßvoll und ruhig ist, so wirkt die Zeichnung auch in die Entfernung, so daß deren Erläuterung keine Schwierigkeiten bietet. — Das überaus zeitgemäße Werk verspricht daher, ein vortreffliches Lehr- und Erbauungsmittel zu werden, dem der ungemein mäßige Preis eine weite Verbreitung verschaffen dürfte. — Sobald kolorierte Exemplare vorliegen, soll weiter darüber berichtet werden. Schnütgen

---

Vom göttlichen Heiland Bilder aus dem Leben Jesu, gemalt von Philipp Schuhmacher, der Jugend erklärt von Franz Xaver Thalhofer, Allgemeine Verlags-Gesellschaft m. b. H. in München 1907. (Preis geb 4 Mk.)

Aus dem von Schuhmacher reich illustrierten (hier XV. 235 besprochenen) „Leben Jesu" 17 farbige Tafeln herauszunehmen, um an sie, wie an 16 vignettenartige schwarze Leistenbilder Unterweisungen für Kinder zu knüpfen, erscheint als ein sehr glücklicher Gedanke, denn die gut gezeichneten Farbentafeln mit den Geheimnissen des Lebens Jesu von seiner Verkündigung bis zu seiner Auferstehung sind leichtverständlich und fromm anregend, die Leistenbilder der Auffassung der Kinder angepaßt. Die sie von Blatt zu Blatt begleitenden Erklärungen sind, mit großer Wärme vorgetragen, auf das kindliche Gemüt berechnet, welches aus denselben religiöse Belehrung und Stimmung in reichem Maße zu gewinnen vermag. Das in seinem geschmackvollen Einband prächtig sich präsentierende handliche Buch darf daher für den Weihnachtstisch der Kinder, die ordentlich zu lesen verstehen, aufs wärmste empfohlen werden. Schnütgen.

Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst erläutert von Georg Humann. Mit 96 Figuren im Text. J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) in Straßburg 1907 (Preis 6 Mk.)

Dieses Buch (das 86. in der Reihe der „Studien zur deutschen Kunstgeschichte") ist dem Nachweise gewidmet, daß die frühmittelalterliche Handschriftmalerei (ähnlich der Baukunst) den größten Teil ihrer dekorativen Motive der antiken Bauornamentik ent-

lehnt hat, um sie mannigfaltig zu gestalten und der romanischen Baukunst als indirekte Quelle zu überlassen. — Zu dieser wichtigen, dem Wesen nach neuen Feststellung liefert der wegen der Sorgsamkeit und Gründlichkeit seiner Forschungen längst angesehene Verfasser einen ganzen Schatz mühsamst erworbener Belege, die er teils den alten Kodizes direkt entnommen, teils aus der Literatur mit ihren Notizen und Abbildungen gewonnen hat. Sehr umfassend ist die Zahl der begleitenden Illustrationen, die zum großen Teil von ihm selber gezeichnet sind. Diesem Umstande ist es zu danken, daß sie, trotz ihrer vielfachen Kleinheit, (manche sind sehr reduziert unter Einer Nummer zusammengestellt) doch noch klar genug geblieben sind, um beweiskräftig zu erscheinen, in den Text aufgenommen und die bezüglichen Ausführungen unmittelbar begleitend. Eine ganze Reihe von Bauornamenten, die dem Illuminierungsvorbildern gegenübergestellt sind, liefert das weitere Beweismaterial. Dieses ist ganz systematisch geordnet gemäß den Partien, in denen die Ähnlichkeiten bezw. Nachklänge vornehmlich in die Erscheinung treten. Noch übersichtlicher würde es sein, wenn es unter besonderen Überschriften zusammengestellt wäre. Jedenfalls bietet es eine wahre Fundgrube von Beweisstücken. Daß sie als solche auch dem kritischen Prüfer durchweg erscheinen, ist der Objektivität des Verfassers zu danken, der trotz seiner Vorliebe für die partielle Priorität der Manuskripte und ihrer Ornamentik, sie durchaus nicht verallgemeinert, vielmehr (natürlich neben den Bauwerken) auch noch andere Einflüsse anerkennt, wie die orientalischen Gewebe und einzelne Erzeugnisse kunsgewerblicher Arbeiten (wie das Motiv an dem ottonischen Leuchter in Essen, das mehr als ein halbes Jahrhundert später, an einem Kapitäl der dortigen Krypta wiederkehrt).

Von den Bandverschlingungen und Flechtenwerk (die freilich auch im Metallschmuck sehr früh begegnen) ausgehend, führt der Verfasser zunächst die Bortenrahmungen und Medaillons der Handschriften ins Feld, sodann in langer, ungemein detaillierter Ausführung, die architektonischen Glieder, namentlich die Kapitäle, vornehmlich die vom Verfasser so genannten Hornkapitäle (also die Knollenkapitäle), die ihre, die Gotik vorbereitende vielgestaltige Ausbildung doch wohl wesentlich dem neuen Bedürfnisse des Stils zu danken hatten, so vielfach und mannigfaltig auch, gemäß den zahlreichen Abbildungen, ihre Anwendung in den Handschriften gewesen ist. Weniger war dieses auf dem Gebiete der Tierornamentik der Fall, der viel dankenswerte Abbildungen entnommen sind, viel mehr wiederum bei den Säulenschaften, für welche besonders die Kanonarkaturen der Manuskripte einen wahren Schatz reichhaltigster Muster boten, von denen nur die merkwürdigen Knotensäulen hier erwähnt sein mögen. Neben den Säulen spielen die Bogen eine große Rolle, in erster Linie die Hufeisenbogen, sowie die sich gleichförmig durchschneidenden Bogen, die sogenannten Hecken, wie die Klee- und Spitzbogen nebst den Giebelbekrönungen. Auch der für die Glanzzeit der romanischen Baukunst so bezeichnende Stützenwechsel, der in den Handschriften früher nachweisbar, als in der Architektur, fällt mit manchen seiner charakteristischen Begleiterscheinungen in diesen Rahmen. Endlich fügen sich zwanglos in denselben ein die vom Rechteck umrahmten Bogen, der Wechsel von Rundbogen und Giebeln (der freilich auch in den Bauwerken weit zurückreicht), sowie die unregelmäßige Anwendung von Gewölbestützen und andere damit zusammenhängende eigentümliche Anwendungen, aus denen der Verfasser die Vermutung herleitet, daß die Handschriftilluminatoren und die Baumeister in der romanischen Periode nicht selten identisch gewesen seien.

So ist das vortreffliche Buch überreich an frappanten Nachweisen und packenden Kombinationen, die zugleich den innigen Wunsch nahelegen, daß die vom Verfasser hinsichtlich der romanischen Ornamentik an den Miniaturen so trefflich angeregten und angestellten Untersuchungen durch ihn und andere fortgesetzt werden, auch in dem praktischen, dem neuen Kunstschaffen dienlichen Sinne, in dem das Schlußwort sie so zeitgemäß betont.

Schnütgen.

Die „Alte und Neue Welt (Halbmonatshefte à 35 Pf. im Verlage von Benziger & Co. in Einsiedeln), hat ihren XXXXI. Jahrgang beendet, dessen Reichtum an Schrift- und Bildwerken durch das 12 doppeltspaltige Folioseiten umfassende Inhaltsverzeichnis wieder recht zur Anschauung gebracht wird. Gedichte und Sprüche, Romane, Novellen, Erzählungen und Humoresken, literarische, welt-, zeit-, kultur-, und kunstgeschichtliche Aufsätze, Schilderungen von Ländern, Völkern, Naturerscheinungen, sowie die Spezialitäten für Frauen und Kinder, endlich Überblicke über die neu erschienenen Bücher wechseln hier ab in Fülle und Mannigfaltigkeit, zumeist vertreten durch bekannte und hervorragende Namen. Was dieses alles begleitet an religiösen, historischen und kulturgeschichtlichen Bildern, an Darstellungen aus dem Gebiete der Allegorien, der Tierwelt, der Geographie, der zeitgenössischen Ereignisse und der zu ihnen gehörenden Porträts, stellt einen enormen Apparat schnell belehrender und fesselnder Art dar. — Dem vollendeten Jahrgange darf daher wi.derum ein gutes Zeugnis ausgestellt werden, welches für seinen bereits mit mehreren glänzend illustierten Heften eingeführten Nachfolger als warme Empfehlung betrachtet werden mag.

M.

Der Sohn der Hagar, Roman von Paul Keller. Allgemeine Verlags-Gesellschaft in München 1907. (Preis Mk. 4,50.)

An das tragische Los der von Abraham mit ihrem Sohn Ismael verstoßenen Hagar knüpft hier, nicht nur durch den Titel, der durch seine früheren, auch hier besprochenen, Romane vorzüglich eingeführte Dichter an; er läßt den Sohn Robert auf Kosten seiner verirrten Mutter ins Leben treten und nach allerlei drastischen Schicksalen elend zugrunde gehen. Die Umstände, unter denen der letztere sich vorbereitet und vollzieht, der eigentliche Kern des spannenden Buches, ist reich an Konflikten, wie an ihren entsprechenden Schilderungen, reich an Leidensszenen, wie an humorvollen Begebnissen, reich an tragischen wie an versöhnlichen Wendungen, in denen die einzelnen Personen und Gruppen gut charakterisiert erscheinen, in hohem Grade das Interesse fesselnd, geeignet, nicht nur in den höheren Kreisen, sondern auch in den Volksschichten anzusprechen, dank den Verwicklungen und der Art, wie sie Ausdruck und Ausgleich finden.

G.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. November 1907.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

—·—

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XX. JAHRG. —·— HEFT 9.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1907.

Vereinigung
zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

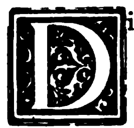
Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG
Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. ADOLF BERTRAM von HILDESHEIM.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Landgerichts-Präsident KARL REICHENSPERGER (KOBLENZ).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).

Die Erweiterungsbauten der Stadtpfarrkirche zu Leobschütz in Oberschlesien und der Pfarrkirche St. Mauritius zu Friedrichsberg bei Berlin.

(Mit 5 Abbildungen)



Die Erweiterung vorhandener Kirchen ist zwar eine oft behandelte Angelegenheit, hat doch auch diese Zeitschrift schon trefflichste Aufsätze darüber gebracht, aber der tatsächliche Erfolg scheint den eifrigen Bestrebungen der Kunstverständigen und Altertumsfreunde nicht zu entsprechen. Immer wieder verschwinden alte Kirchen. Oder entgehen sie diesem Schicksal, dann stehen sie unbenutzt und unbenutzbar neben einem selbständigen Neubau da. Man sieht es ihnen an, ihr Schicksal ist besiegelt, sie gehen ihrer Zwecklosigkeit halber doch bald zugrunde. Nur Gebäude, die einem bestimmten Zwecke dienen, die einem dringenden Bedürfnisse entsprechen, dessen gebieterische Notwendigkeit den Beteiligten die tägliche Unterhaltung, Reinigung und Ausbesserung aufzwingt, bleiben durch die Jahrhunderte erhalten. Sonst stehen sie wie alte Gebäude in einem „Freilicht-Museum" da, aber nicht von Museumsbeamten gepflegt. Sie sind jedem im Wege, kaum beachtet, und die trostlose Unbenütztheit macht sie selbst dem Kunstfreunde recht unbekömmlich. Häufig sieht man auch bloß noch einen erhaltenen Turm oder eine Apsis als Überbleibsel und unbehilfliches Angedenken an die schlimme Vernichtung der einzig sicheren Urkunden über die Blüte des Ortes in vergangenen Zeiten. Das einzig kennzeichnende Bauwerk der ganzen sonst so nüchternen Stadt, das sich der Phantasie aller Einwohner von Jugend auf so anheimelnd eingeprägt hatte, das jedem Fremden den Ort von anderen unterscheiden ließ, es ist verschwunden, weil man durchaus eine neue Kirche haben wollte und niemand darauf hinwies, daß beides zu haben möglich sei, die Erhaltung des alten Gebäudes wie einen Neubau. Nur gehört etwas Geduld, Erfahrung und Selbstverleugnung von seiten des Baumeisters dazu, vorausgesetzt, daß man sich an einen solchen gewendet hat, soll ein Erweiterungsbau zustande kommen. Nur ein Erweiterungsbau in gehörigen Abmessungen kann helfen und auf die Dauer befriedigen. So hat es das Mittelalter getan, auf solche Weise nur sind uns die meisten Kirchen erhalten worden, so muß es auch heutzutage geschehen. Das „finstere" Mittelalter ist die beste Lehrmeisterin. Betrachten wir daher vorerst einige der lehrreichsten alten Beispiele.

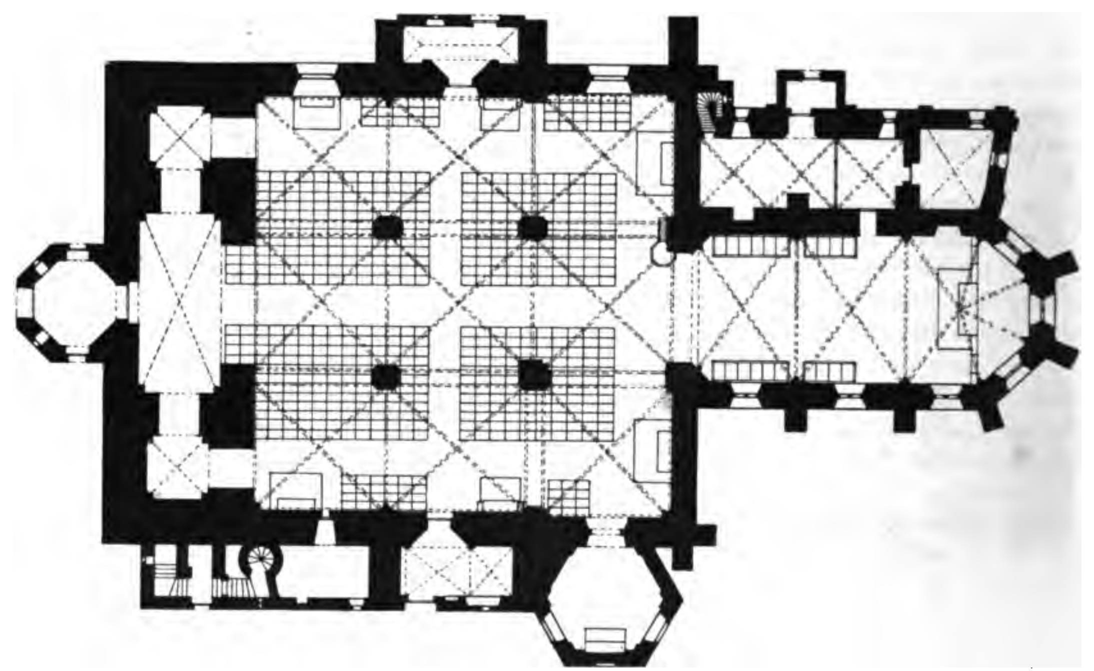


Abb. 1. Grundrifs der katholischen Stadtpfarrkirche zu Leobschütz vor dem Umbau.

Die Praxis lehrt. Mit Theorie ist nicht viel zu helfen. Die Platzfrage spielt dabei die Hauptrolle. Nicht immer liegt der verfügbare Raum da, wo man ihn haben möchte, nämlich in der Verlängerung der Kirche. Wie geschickt sich die mittelalterlichen Baumeister erwiesen haben — Handwerksmeister waren es nicht — zeigen die geistreichen Lösungen. Nehmen wir z. B. die sehr bekannte Pfarrkirche von Schwaz in Tirol. Sie steht als wundersames Beispiel einer vierschiffigen Kirche in den Kunstgeschichten. Daß sie ein Erweiterungsbau einer dreischiffigen Kirche ist, hat man nicht gemerkt, so geschickt ist der mittelalterliche „Steinmetzmeister" vorgegangen. Im Westen, Norden und Osten begrenzen Straßen die Kirche. Nach diesen Richtungen hin war eine Erweiterung also ausgeschlossen; nur nach dem Friedhof, nach Süden hin, ließ sich die Kirche genügend vergrößern. So setzte der Baumeister an Stelle des einen Seitenschiffes noch ein dem Mittelschiff gleich breites drittes Schiff nebst dem alten Seitenschiffe wieder an. Daß der mittelalterliche Baumeister die Verbreiterung so geschickt vorgenommen hat, daß es bisher übersehen worden ist, widerlegt auch die heftigen Angriffe der Ruinenfreunde gegen die geistreichen Wiederhersteller der den Einsturz drohenden Baureste. Bemüht sich der Baumeister, bei seiner Erneuerung dieselbe Formensprache zu reden, welche die vorhandenen Reste angeben, dann behauptet man, das sei eine Fälschung. Keiner könne nunmehr wissen, was alt und neu sei. Im selben Atem ertönt aber die Anklage, die Wiederherstellung sei so roh und schlecht, man könne alles Neue mit Händen greifen. Ein Vorwurf hebt den andern auf. Die Kritiker übersehen völlig zweierlei. Einmal ist die Kunstgeschichte auch der nicht wiederhergestellten Bauwerke recht irrig geschrieben worden. C'est la fable convenue. Andererseits aber befinden sich die Kritiker in der beneidenswerten Lage, daß sie nie ein Bauwerk wiederhergestellt haben. Im Augenblick der eigenen Betätigung würden sie genau so siegesgewisse Kritiker finden, die nie etwas selbst geschaffen haben, und sie würden den Wert solcher Kritik begreifen. Nur Bauwerke, die in Benutzung bleiben, überliefert ein Jahrhundert dem anderen. Bauwerke, die

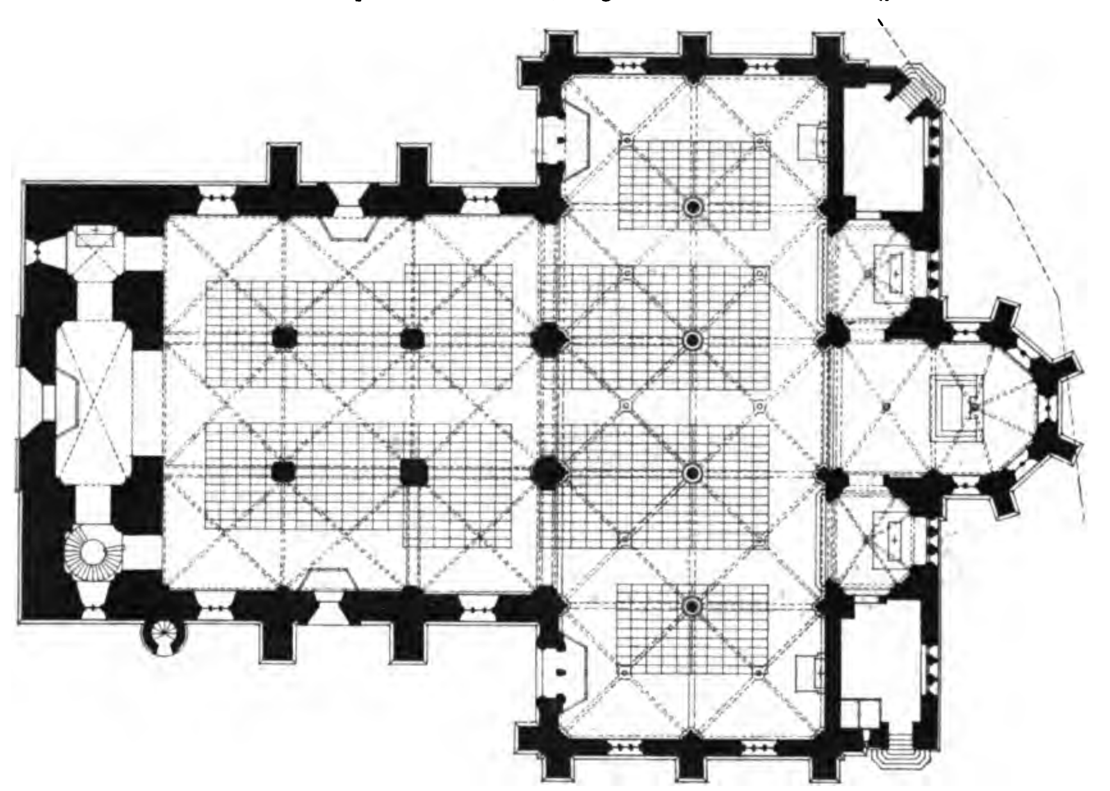


Abb. 2. Grundriß der katholischen Stadtpfarrkirche zu Leobschütz nach dem Umbau.

in Benutzung bleiben, erfordern aber Anpassen an die jeweiligen Bedürfnisse, daher Umänderungen, Vergrößerungen und Erneuerungen. — In ähnlicher Weise wie Schwaz sind die Kirchen von Krahnenburg am Niederrhein und St. Maria zur Höhe in Soest erweitert worden. Beide waren einschiffige Bauten. Man behielt sie als Seitenschiff bei und führte ein neues Hochschiff nebst zweitem Seitenschiff daneben auf.

Auch einer dritten Art der Vergrößerung nach den Seiten hin begegnen wir. Man baute dreischiffige Kirchen zu fünfschiffigen um, indem man die Seitenmauern nach außen rückte. So zeigen es die Dome zu Braunschweig und Augsburg. — Am selbstverständlichsten und einfachsten ist die Verlängerung der Kirche nach Osten oder Westen, falls es der Platz gestattet. Des öfteren hat man nur den Chor abgebrochen und diesen durch einen neuen bedeutend vergrößerten ersetzt. Das half natürlich nur Dom- und Klosterkirchen oder in Stiften, wenn die Zahl der Geistlichen beträchtlich angewachsen war. Eines der glanzvollsten Beispiele bietet das Münster zu Aachen.



Abb. 3. Die katholische Stadtpfarrkirche zu Leobschütz nach dem Umbau.

Der Vergrößerung des Laienraumes tragen mächtige Kreuzschiffsanlagen Rechnung. Man findet sie daher wohl am häufigsten. So ist Groß St. Martin und St. Aposteln in Köln erweitert worden. Höchst interessant ist St. Nazaire zu Carcassonne.

In dieser Art und Weise, die durch Hunderte geschichtlicher Beispiele als das natürliche Vorgehen bezeugt und geheiligt ist, hat der Unterzeichnete den Erweiterungsbau der alten Stadtpfarrkirche zu Leobschütz vorgenommen. Sie stammt noch aus der Zeit der hl. Hedwig; ihren Formen nach ist sie gegen 1240 begonnen worden. Beinahe hätte man sie heruntergebrochen. Aber nach Vorlage des zur Ausführung gelangten Entwurfes stimmte der Geistliche, Konsistorialrat Czernotzky, wie die Gemeinde einmütig für die Erhaltung und Erweiterung der Kirche. Das neue Kreuzschiff ist bei 16 *m* Tiefe und 40 *m* Länge eine ganze Kirche für sich, so daß nun reichlich Raum vorhanden ist. Die künstlerische Ausgestaltung bot natürlich mancherlei Doktorfragen zu lösen. Da war über dem alten Schiff ein wenig steiles Dach aus der Zeit 1820 vorhanden. Es war nur wenig verfault. Sollte man 20000 Mk. für ein neues Dach aufwenden, ohne daß eine zwingende Notwendigkeit vorlag? An überflüssigen Mitteln leiden die katholischen Gemeinden nicht. Überdies, in welchem Neigungswinkel sollte man es herstellen? Machte man es merklich steiler, dann schlug es die zierlichen Westtürme tot, erdrückte den Unterbau, die Kirche selbst und die umliegenden kleinen Stadthäuser. Der neue Kreuzbau verdeckte die wenig schöne Neigung des Daches von 1820. Wann hört auch die Pflicht der Erhaltung alter Bauten auf?

Ein höheres Dach hatte die Kirche nie gehabt, denn es gelang mir die Entdeckung, daß die Kirche früher eine Basilika und zwar schon einmal ein Kreuzbau gewesen war; daß man erst zur Zeit Karls IV., vielleicht 1380, daraus eine Hallenkirche gemacht hatte und daß dabei die hochgeführten Seitenschiffe dem mittleren Dache parallele Dächer er-

halten hatten. So gliedert sich die Kirche jetzt trotz der beträchtlichen Vergrößerung in die kleineren Verhältnisse des Stadtbildes gut ein. Ob die aufgehöhten Seitenschiffsmauern überdies ein beträchtlich höheres Dach tragen können, ist fraglich. Daß der so eingreifende Umbau von rund 1380 bisher nicht erkannt worden war, zeugt auch dafür, daß sich solche Umbauten nicht notwendigerweise scharf in ihren Formen von dem ursprünglichen Bau scheiden müssen. Ist doch auch die nachträgliche Auswölbung der romanischen Kirchen so wenig erkannt worden, daß man diese Bauten für Kinder eines besonderen Stiles

die Kommunionbank in das Schiff hineingebaut ist. Es entsteht dabei meinem Ermessen nach der stattlichste Altaranblick, den man schaffen kann. In Leobschütz ließ sich eine solche Anordnung wegen des alten Chores nicht ermöglichen, dagegen gelang dies, wenn auch in kleineren Verhältnissen, bei dem Erweiterungsbau der St. Mauritiuskirche zu Friedrichsberg bei Berlin.

Diese Kirche war erst 14 Jahre alt. Seinerzeit war sie fast im freien Felde, weit im fernen Osten Berlins als Dorfkirche in den denkbar einfachsten Formen von dem Unterzeichneten ausgeführt worden. Ein 10,80 *m*

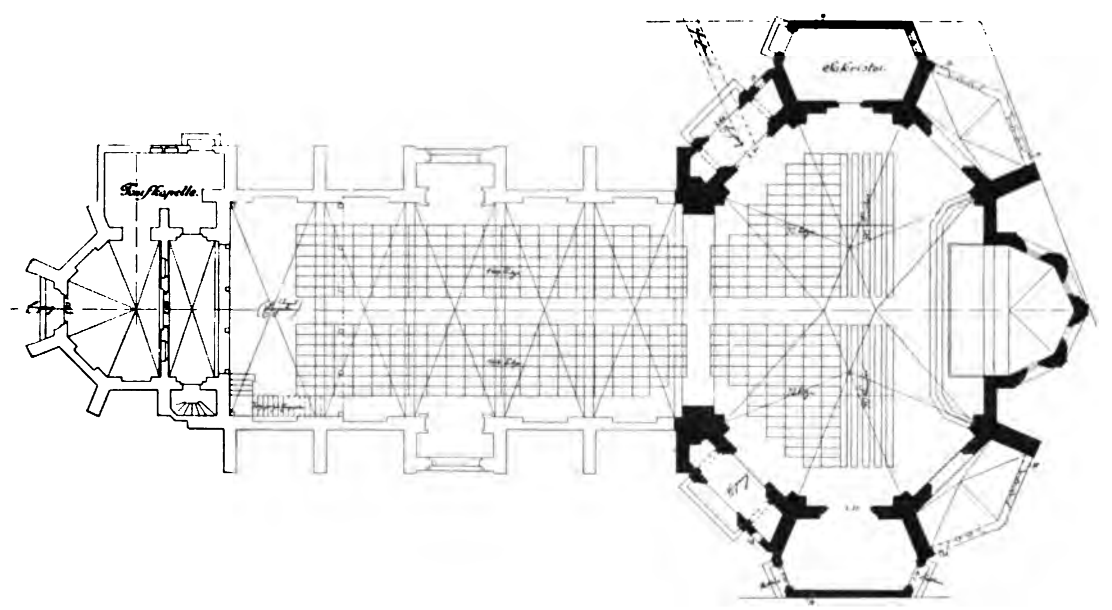


Abb. 4. Grundriß der St. Mauritiuskirche zu Friedrichsberg bei Berlin.

hielt, des „rheinischen Übergangstiles". Der Unterzeichnete hat daher das neue Kreuzschiff in solchen Formen gehalten, daß der Gesamtbau eine künstlerische Einheit bildet, ohne vorhandene Formen unmittelbar nachzuahmen. Der alte Chor ist — um eine Achse verkürzt — an das neue Querschiff wieder angesetzt worden, so daß von der alten Kirche alles erhalten ist, was irgendwie möglich war.

Die Anlage großer Querschiffe ist übrigens auch bei Neubauten die beste Lösung für die Unterbringung zahlreicher Kirchenbesucher, die den Altar gut sehen und die Predigt hören wollen. Allerdings darf dann der Hochaltar nicht in einem tiefen Chor stehen, sondern möglichst in einer flachen Apsis, so daß

breites Schiff mit einem bescheidenen Chor daran war das Ganze. Das überaus schnelle Wachsen Berlins hat das freie Feld zwischen Stadt und Dorf verschwinden lassen. Riesige Häuserviertel sind fast bis heran an die kleine Kirche gewachsen und mit ihnen die Zahl der Katholiken. Es galt daher, die Kirche zu vergrössern und möglichst aus ihrem bescheidenen Äusseren mit wenigen Mitteln etwas Ansehnliches zu schaffen. Mußte doch der eifrige Pfarrherr, Herr Kuborn, jeden Pfennig zusammenbitten. Eine bloße Verlängerung hätte wenig mehr an Kirchenplätzen ermöglicht, so mußte auch hier der verbleibende schiefwinklige Platz durch einen Querbau ausgenutzt werden. Wegen der schrägen Gestalt desselben lag es nahe, die Kreuzflügel

vieleckig abzuschließen. Da die Gewölbe hoch in das Dach hineingeführt sind, so entstand innen eine Art langgestreckter Kuppelraum, der sich über dem Hochaltar als mächtiger Baldachin emporwölbt. Für den Hochaltar selbst dient die ganze Querschiffswand als eine große, feierlich wirkende Rückwand.

Die Anordnung der beiden Haupteingänge in den rückwärts liegenden Wänden derKreuzarme hat sich für das Füllen wie für das Entleeren der Kirche als höchst praktisch erwiesen und ist besonders sehr zugsicher. In Leobschütz hat man allerdings mit der anscheinend polnischen Landessitte zu kämpfen (Leobschütz ist übrigens völlig deutsch), daß die Mädchen innen sofort an den Türen niederknien und daselbst verbleiben. Ebenso halten es die jungen Burschen für besonders fein, vor der Kirchentür, außen, dem Gottesdienst beizuwohnen. Dadurch wird natürlich jede Verkehrsmöglichkeit gehemmt. In Berlin ist das Publikum als Großstädter gewöhnt, „den Eingang freizugeben“ und nach vorn zu gehen.

Ein reich ausgebildeter Vierungsturm trägt das Geläute. Dadurch ist der Platz für den Turmunterbau gespart und der Turm selbst beträchtlich verbilligt. Das ganze Dach ist Eisen, warum soll man diese neuzeitliche Möglichkeit nicht ausnützen und in Eisen noch einen Turm hinaufsetzen? Er ist völlig mit Metall bekleidet, will also auch nicht den Eindruck eines massiven Vierungsturmes hervorrufen. Trotzdem die Kirche im Äußeren bis zur Regenrinne nur 10 *m* hoch ist, macht der Innenraum durchaus keinen niedrigen Eindruck, da die Gewölbe hoch in das Dach hineingeführt sind. Es dürfte sich jede Dorfkirche durch den Anbau einer ähnlichen Querschiffsanlage beträchtlich und ansehnlich erweitern lassen. Ist hinter dem Chor kein Platz für solch einen Anbau vorhanden, dann vielleicht am Westende. Auch in Friedrichsberg ist so verfahren worden und der alte Chor zur Eingangshalle umgeschaffen worden. Es dürfte kaum eine alte Kirche geben, die so ausnahmsweis unglücklich gelegen wäre, daß man sie nicht ausreichend durch einen größeren Anbau erweitern könnte, so zwar, daß schließlich das Ganze eine künstlerische Einheit wird, der man nicht ansieht, daß sie aus verschiedenen Teilen erst nachträglich zusammengeschweißt ist.

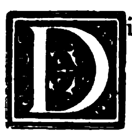
Abb. 5. Die St. Mauritiuskirche zu Friedrichsberg bei Berlin.

Selbst die Anpassung des neuen Ziegelmaterials an das alte bietet kein unüberwindliches Hindernis. Die alten Ziegeln zu Leobschütz hatten ersichtlich bei dem Trocknen auf Kies gelegen, der sich in die Oberflächen eingedrückt hatte und mit eingebrannt war. Die neuen Backsteine sind ebenso hergestellt worden und sehen daher wie die mittelalterlichen Ziegeln aus. Das alte Ziegelmauerwerk ist bei der Wiederherstellung mit heißem Wasser und grüner Seife abgewaschen und mit Weißkalk frisch gefugt worden. So ist auf ungekünstelte Weise auch darin ein künstlerisch einheitliches Bild geschaffen worden.

Natürlich ist für den Baumeister der Entwurf wie die Ausführung eines Erweiterungsbaues viel schwieriger, zeitraubender und gefahrvoller als ein Neubau, selbstverständlich auch weniger einträglich, und so muß schließlich der befriedigende Gedanke, einen alten Bau gerettet zu haben, die Erinnerung an so manches vergolden. Das tut er aber auch.

Berlin-Grunewald. Max Hasak.

Die Wage der Gerechtigkeit.



Die Wage der Gerechtigkeit ist unter den Attributen, mit denen die Kunst ihre Allegorien auszustatten pflegt, ohne Zweifel eins der bekanntesten und verbreitetsten. Sie ist nicht nur Attribut geblieben, sondern seit langer Zeit zur sprichwörtlichen Redensart geworden. „Das gegründetste Vorurteil wieget auf der Wage der Gerechtigkeit so viel als nichts“, sagt schon Lessing in der Emilia Galotti.[1]) Und ebenso legt nach Schillers Wort beim „Antritt des neuen Jahrhunderts“ „der Franke seinen ehrnen Degen in die Wage der Gerechtigkeit.“[2]) Noch am 8. Mai 1907 hat der Pole Fürst Radziwill im preußischen Herrenhaus auf diese Stelle aus Schillers Gedicht Bezug genommen, als er der Regierung vorwerfen zu sollen glaubte, daß der nationale Kampf unter der Ägide des Staates fortgeführt und geschürt werde. Das müsse eine entsittlichende Wirkung auf die Richter ausüben. Das rufe eine Atmosphäre hervor, unter der die Richter meinten, sie müßten der Göttin Themis die Binde von den Augen reißen und das Schwert des Brennus mit dem Rufe: vae victis! in die Wagschale der Justiz werfen.[3]) Die Augenbinde der Gerechtigkeit, die bei dieser Gelegenheit einen verspäteten Verteidiger fand, ist schon von vielen getadelt und verworfen worden.[4]) Aber gegen die Wage sind niemals Angriffe laut geworden. Wir alle sind heute vollständig an dieses Attribut gewöhnt. Ein Maler oder Bildhauer, der es durch andere ersetzt, fühlt sich regelmäßig verpflichtet, durch das Wort „Justitia“, „Gerechtigkeit“ oder dergleichen, die Dunkelheit seiner Darstellung zu erläutern. Denn wir sind heute geneigt, einer Allegorie, die keine Wage trägt, den Charakter der Gerechtigkeit abzusprechen. Die Wage der Gerechtigkeit ist eine Vorstellung, die uns in Fleisch und Blut übergegangen, zur zweiten Natur geworden ist.

Aber wie es so oft mit Dingen geht, die jedem von jeher geläufig sind, so auch hier; nach dem Warum und Woher hat selten einer gefragt. Und die spärlichen Antworten, die nach der einen oder anderen Richtung vorliegen, weichen fast durchweg aufs stärkste voneinander ab. Darum sollen im folgenden 1. Zeit und Ort der Entstehung, 2. die Ursachen der Entstehung und 3. die Bedeutung des Attributs untersucht werden.

I.

In Deutschland[5]) läßt sich die Wage als Attribut der Gerechtigkeit schon seit dem frühen Mittelalter nachweisen. Wenn nicht deutschen, so doch westfränkischen Ursprungs wird die Darstellung der Gerechtigkeit mit der Wage auf dem Bilde Karls des Kahlen in der dem IX. Jahrh. entstammenden Bibelhandschrift der Kirche S. Calisto zu Rom sein. Dem XIII. Jahrh. gehören die allbekannten Figuren der Kardinal-

[1]) V, 5.

[2]) Werke, herausgegeben von Boxberger. I[6]. Berlin 1901, Grote. p. 289. [3]) »Verhandlungen« p. 175.

[4]) v. Moeller, „Die Augenbinde der Justitia“, in »Zeitschrift für christliche Kunst« 1905, Nr. 4 u. 5. Otto Gierke, „Die Stellung und die Aufgaben der Rechtsprechung im Leben der Gegenwart“, »Tägliche Rundschau« 1906, Nr. 154. Vgl. »Dtsch. Juristen-Zeitung« XII. 1907. Sp. 1130.

[5]) Müller und Mothes, »Illustriertes archäologisches Wörterbuch« II. 1878. p. 972. Otte, »Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie« I. 5. Aufl. 1883. p. 500.

tugenden am Grabmal des Papstes Klemens II. im Bamberger Dom und am Taufbecken in Hildesheim an. Bei der Hildesheimer Justitia ist außer der Wage auch der Spruch: „Omnia in numero, mensura et pondere pono" beachtenswert. Seit dieser Zeit werden derartige Verwendungen des Attributs auf Fresken und Miniaturen, an Rathäusern und Grabdenkmälern, an allen Stellen, wo sich Gelegenheit bietet, häufig. Seit der Renaissance treten sie massenhaft auf.

In denselben Jahrhunderten des Mittelalters finden wir die Wage der Gerechtigkeit aber auch in zahlreichen anderen Ländern, namentlich in Italien und Frankreich.[6]) Raffaels berühmte Justitia steht am Ende einer unendlich langen Reihe voraufgehender Gestalten. Und ebenso besitzt Frankreich schon aus dem Mittelalter in seiner Malerei und Skulptur eine Fülle von Beispielen. Im ganzen Bereich der mittelalterlichen Kunst stehen die Kardinaltugenden in hoher Achtung, mit ihnen die Gerechtigkeit, und mit ihr fast unzertrennlich verbunden, kehrt die Wage überall wieder.

Es liegt für uns kein Anlaß vor, diesen Darstellungen näher nachzugehen, ausführliche Register von ihnen aufzustellen und darauf gestützt, die Entwicklung des Attributs in der mittelalterlichen Kunst Deutschlands, Italiens und Frankreichs zu untersuchen oder nach gleichzeitigem Vorkommen in sonstigen Gebieten, in Skandinavien, in Rußland oder im Orient, Umschau zu halten. Denn es ist gänzlich ausgeschlossen, daß die Wage der Gerechtigkeit deutschen oder französischen oder italienischen oder überhaupt mittelalterlichen Ursprungs wäre. Von keinem dieser Länder hat eine Verpflanzung und Übertragung nach den anderen hin im Mittelalter stattgefunden. Wie könnte sonst das Attribut gleich zu Beginn der Epoche überall gleichmäßig verbreitet sein! Um Zeit und Ort seiner Entstehung festzustellen, müssen wir weiter zurückgreifen. Und es ist ja auch schon oft und sehr richtig betont worden, daß, wie die Kardinaltugenden selber, so auch ihre Symbole, wenn auch nicht durchweg, doch großenteils antiken Ursprungs sind.

Bei der starken Abhängigkeit der römischen von der griechischen Kunst tun wir gut, mit Griechenland zu beginnen und uns dann erst Rom und den Ausläufern der antiken Kunstübung zuzuwenden.

Die griechischen Göttinnen Themis und Dike sind keineswegs überall mit der Wage dargestellt worden. Themis erscheint zuweilen als Orakelgöttin,[7]) auf dem Dreifuß sitzend, mit dem Frager vor ihr, nur durch die Inschrift kenntlich. Dike wird gelegentlich als strafende Gerechtigkeit mit Hammer, Keule und Schwert abgebildet.[8]) Reichhaltig ist die Überlieferung in dieser Beziehung überhaupt nicht. Vieles ist vernichtet; am Pergamonfries liest man den Namen der Themis, aber von ihrer Gestalt ist wenig und von ihren Attributen nichts erhalten.[9])

Immerhin läßt sich die Wage in einzelnen Fällen bereits in der griechischen Überlieferung als Attribut der Gerechtigkeit nachweisen. Allgemein wird sie der Themis z. B. von Nork,[10]) Scheiffele[11]) und Lübker[12]) zugeschrieben. Beispiele einer Themis mit Füllhorn und Wage hat Zoega auf griechischen Münzen festgestellt.[13]) Und Dike trägt die Wage im Hymnus auf Hermes und bei Bakchylides.[14]) Da der Hymnus dem VII. Jahrh. vor Christus entstammt, während Bakchylides in der Zeit der Perserkriege dichtete und jene Münzen erheblich jüngeren Ursprungs sind, so läßt sich demnach die Wage in der Hand der später zur Allegorie herabgesunkenen Gerechtigkeit zuerst auf griechischem Boden im VII. Jahrh. ausfindig machen. Ob sie zuerst in der Dichtung oder der bildenden Kunst vorkommt und ob sie nicht in derselben Weise schon erheblich früher von den Griechen verwendet worden ist, bleiben offene Fragen.

Bei den Römern kommen Justitia und Aequitas in Betracht.[15]) Die Justitia erfreute

---

[6]) Didron, »Annales archéologiques« XX. 1860. p. 65 ff.

[7]) Daremberg et Saglio, »Dictionnaire des antiquités grecques et romaines« III, 1. 1900. p. 777. Fig. 4245.

[8]) Sittl, »Archäologie der Kunst«. 1895. p. 836.

[9]) »Führer durch das Pergamon-Museum.« Berlin 1901. p. 17.

[10]) »Real-Wörterbuch« IV, 1845. p. 367.

[11]) Pauly, »Real-Enzyklopädie« VI, 2. 1852. p. 1789.

[12]) »Real-Lexikon« 6. Aufl. 1882. p. 1167.

[13]) Scheiffele, l. c.; Daremberg et Saglio, l. c.

[14]) Hymnus auf Hermes, Vers 324. — »Paulys Real-Enzyklopädie.« Neue Bearbeitung. Herausgegeben von Wissowa. Halbband IX. 1903. p. 576. v. Dike.

[15]) Wissowa, »Religion und Kultus der Römer«. 1902. p. 275 f.; Stevenson-Smith-Madden »Dictionary of roman coins«. 1889. p. 17f. 499.

sich noch zu Beginn der Kaiserzeit göttlicher Verehrung, bei der Aequitas ist sie bisher nicht zu beweisen. Sie erscheint als Personifikation, zu der die Justitia noch im Altertum wurde. Bei beiden findet sich auf römischen Münzen die Wage, bei der Justitia seit Tiberius, bei der Aequitas seit Galba, bei dieser unendlich viel häufiger als bei jener. Die Wage wird fast stets in der rechten Hand gehalten; als zweites Attribut dient meist das Füllhorn. Abbildungen finden sich in der Literatur über das römische Münzwesen in großer Zahl. Darunter ist von besonderem Interesse ein Denar des 258—267 herrschenden Postumus, des Gegenkaisers des Gallienus. Auf der Rückseite steht die Aequitas mit Wage und Füllhorn. Die Umschrift aber nennt Colonia Claudia Agrippina, Cöln, die Hauptstadt des Postumus.[16]) Hier haben wir das früheste Beispiel für die Wage der Gerechtigkeit auf deutschem Boden und zugleich den deutlichsten Beweis für den antiken, griechisch-römischen Ursprung des Attributs.

Unbekannt ist dagegen dem heidnischen Altertum die Darstellung der Gerechtigkeit im Kreise der Kardinal- oder anderer Tugenden. In dieser Hinsicht wird die Verbindung zwischen der griechisch-römischen Antike und der Kunst des Mittelalters aufs beste durch ein Kuppelfresko der christlichen Nekropolis zu El-Kargeh bei der großen Oase in der libyschen Wüste hergestellt.[17]) Aus welcher Zeit die Darstellung stammt, ist zweifelhaft; sie soll in das IV. Jahrh. gehören. Neben verschiedenen Personen aus dem Alten und Neuen Testament, neben Adam und Eva, Noah, Abraham, Isaak und Jakob, Sarah, Daniel, Maria, Paulus und Thekla, sehen wir hier drei Tugenden, welche in den beigefügten Inschriften als Eirene, Dikaiosyne und Euche bezeichnet werden. Die Gerechtigkeit aber trägt, genau wie auf den Kaisermünzen, Wage und Füllhorn.

Auf antiken Einfluß geht ferner zweifellos die Wage der Gerechtigkeit am Thron des Kaisers Nicephorus Botoniates von Byzanz (1078—1081) zurück.[18])

So läßt sich als Ursprungsland des Attributs Griechenland, als sein Alter, vom Hymnus auf Hermes bis zur Gegenwart gemessen, die Zeit von mehr als 2500 Jahren angeben. Seine Verwertung in der Kunst und dem Handwerk, der Dichtung und Prosa der Gegenwart hängt in fortlaufender Kette historisch mit der griechischen Kunst und Poesie des Altertums zusammen. Mögen auch zeitlich fürs erste einige Lücken bleiben, mag z. B. ein längerer Zeitraum zwischen der letzten antiken und der ersten karolingischen Darstellung der Gerechtigkeit mit der Wage in der Hand bestehen, so hat doch stets auch in solchen Fällen ein Zurückgreifen auf die antike Tradition, kein Neuerfinden stattgehabt.

II.

Die Ursachen der Entstehung des Attributs.

Lange, ehe die Wage der Themis oder Dike als Attribut beigegeben werden konnte, mußte die Wage[19]) selbst zunächst erfunden sein. Bei jedem Kulturvolk findet sie sich früh, aber keineswegs bei allen Völkern. Oft mag sie infolge des Verkehrs von den Bewohnern einer andern Gegend übernommen worden sein. Ohne Zweifel ist sie aber nicht nur einmal, sondern mehrfach neu erfunden worden. Und jedesmal bedeutet ihre Entdeckung oder Entlehnung einen der größten Fortschritte der Kultur für das ganze Land und seine Bewohner. Ihre einfachste Form ist die sog. Krämerwage, die Wage mit zwei Schalen, die an den Enden des Wagebalkens herunterhängen. Aber auch diese Krämerwage hat zahllose Abwandlungen durchgemacht, ehe sie ihre heutige Gestalt annahm. Man hat vermutet, daß man vor ihrer Erfindung mit den beiden Händen das Gewicht zweier Gegenstände verglichen und abgeschätzt und nach diesem Vorbild dann die Wage konstruiert habe.[20]) Diese Annahme ist gänzlich unsicher. Viele andere Beobachtungen und Überlegungen haben zu dem Resultate mitgewirkt. Jedenfalls aber ist die Zwei-Schalen-Wage in ihren mannigfaltigen Umgestaltungen die Form, in der die Wage als Attribut der Gerechtigkeit in der Regel erscheint. Daneben kommt aber auch seit den späteren Jahrhunderten des Mittelalters die sog. römische oder Schnellwage vor, die heute noch auf dem Fleisch- und Gänsemarkt ihre Rolle spielt. Ein

[16]) v. Sallet, »Münzen und Medaillen«. Berlin 1898. p. 94.

[17]) Kaufmann, »Handbuch der christlichen Archäologie«. 1905. p. 309 ff.

[18]) Böttiger, »Ideen zur Kunst-Mythologie« II. 1836. p. 111.

[19]) Schrader, »Real-Lexikon«. v. Wage.

[20]) Schmoller, »Grundriß der Allgemeinen Volkswirtschaftslehre«. II. 1.—6. Aufl. 1904. p. 61.

Beispiel liefert das berühmte Grabmal des Galeotto Carafa in Neapel, das 1513 von Sansovino hergestellt wurde.

Von ganz besonderer Bedeutung ist stets die Wage auf niedrigen Kulturstufen für das Abwägen der Metalle und der Geldsurrogate, ehe die Münzprägung aufkommt.[21]) Für den Abschluß jedes Geldgeschäfts ist in dieser frühen Zeit die Wage unentbehrlich. Mit der Wage in der Hand wird es abgeschlossen oder überhaupt nicht. Denn seit die Wage erfunden ist, hat keiner mehr Lust, sich auf das ungefähre Abschätzen, Erraten und Abtaxieren des Gewichts einzulassen, mit dem man sich früher hatte behelfen müssen. Und wer etwa mit Hinterlist und Kniffen seinen Kontrahenten von der Überflüssigkeit des Wägens überreden will, findet dabei nicht leicht Gegenliebe auf seiten der andern Partei.

Mit dem Wägen wird der Verkehr ehrlicher, solider. Die Wage hilft nicht bloß, daß er sich leichter und schneller abwickelt. Sie übt gleichsam eine stumme Kontrolle aus. Sie steht im Dienste der Gerechtigkeit und befördert ihre Durchführung im praktischen Leben.

Bei den Römern wird die Moneta[22]) auf den Münzen der Kaiserzeit genau wie die Aequitas mit Wage und Füllhorn dargestellt, häufig zu dritt mit Bezug auf die drei Metalle Gold, Silber, Kupfer. Die Allegorien sind in dem Maße identisch, daß, wo die Inschrift fehlt, Zweifel entstehen können und sogar die Meinung vertreten worden ist, auch wo die Inschrift Aequitas laute, handele es sich lediglich um die Moneta. Geld und Gerechtigkeit waren für den übertrieben praktischen Sinn der Römer zwei Dinge, die mehr als nur die beiden Anfangsbuchstaben gemeinsam hatten. Führt die Waffen mit Gerechtigkeit, so wird euch das Geld nicht fehlen! so lautet die drastische Mahnung, die Juno einst im Kriege gegen Pyrrhus erteilt haben sollte, eins jener Monita, aus denen der Name Moneta erklärt wurde. Und wie hier materieller Vorteil in Aussicht gestellt wird, so bezieht sich zweifellos das Füllhorn der Justitia und Aequitas auf den Vorteil, den der Gerechte schließlich davonträgt.

Wegen der Bedeutung der Wage für die Münzwägung sieht man noch heutigen Tages zuweilen die Wage auf Münzen abgebildet, so z. B. auf Kupfermünzen und Rupien aus Mombasa vom Jahre 1881 und 1888.[23]) Sie dient hier als Zeichen und Symbol des rechten Gewichts und weist historisch auf die alte Zeit zurück, wo das ungemünzte Metall beim Abschluß jeden Geschäfts gewogen wurde.

Wenn die Wage zum Attribut der Gerechtigkeit wurde, so haben zweifellos solche Beobachtungen, wie sie das tägliche Leben im Geschäftsverkehr und bei dem Metallwägen bot, dabei mitgesprochen. Aber die Entstehung des Attributs ist damit nicht erklärt. Daran könnte nur glauben, wer die Römer irrig für die Urheber hielte und selber auf dem Standpunkt ihrer geldwirtschaftlich-utilitaristischen Auffassung der Gerechtigkeit stände. Kohler[24]) sagt zwar von der Einführung des Geldmünzens: damit sei die Zerteilung im einzelnen Fall und die Abwägung mit einem Male überflüssig geworden und die Wage aus dem allgemeinen Rechtsleben verschwunden; „sie blieb nur noch als Sinnbild, als zurückgebliebener Rest altertümlicher Rechtsverhältnisse fortbestehen". Aber die Annahme wäre völlig irrig, seinen Ausdruck Sinnbild auf das Attribut der Gerechtigkeit zu beziehen. Er weist damit lediglich auf das Vorkommen der Wage als Rechtssymbol hin.

Immerhin liegt ohne Frage die Möglichkeit vor, daß zwischen dem Symbol der Gerechtigkeit und der Rechtssymbolik Beziehungen bestehen. Wir haben also unsere Untersuchung auf dies Gebiet auszudehnen. Halten wir hier Umschau, so zeigt sich jedoch alsbald, daß die Wage niemals als Rechtssymbol eine große Rolle gespielt hat.

Der Jurist denkt sofort an die römische Mancipatio, ein formelles Rechtsgeschäft, das in die Form eines Kaufes gekleidet war und hauptsächlich der Eigentumsübertragung diente.[25]) Außer dem Veräußerer und Erwerber mußten dabei fünf Zeugen und ein Wagehalter, ein Libripens, zugegen sein, der nicht bloß so hieß, sondern tatsächlich eine Wage aus Erz in der Hand hielt. Der Erwerber hatte, wenn es sich um einen Menschen als Gegenstand der Manzipation handelte, z. B. die Formel zu sprechen: „Hunc ego hominem ex

[21]) Kohler in »Holtzendorffs Enzyklopädie der Rechtswissenschaft«. 6. Aufl. Herausgegeben von Kohler. I. 1904. p. 47. Schmoller, p. 61, 66.

[22]) Lübker, p. 761.

[23]) »Numismatische Korrespondenz«, herausgegeben von Kube. XXIV. Jahrg., Nr. 241, Mai 1907, Ziffer 564 ff.

[24]) a. a. O.

[25]) Gajus, »Institutiones« I. § 119 ff.

jure quiritium meum esse aio isque mihi emptus est hoc aere aeneaque libra." Alsdann schlug er mit einem Stück Erz an die Wage des Libripens und gab es dem Veräußerer als Scheinpreis. Gajus betont ausdrücklich, was sowieso auf den ersten Blick klar ist, daß der Gebrauch der Wage bei der Manzipation aus dem ursprünglichen Abwägen des Metalls entstanden ist. In Rom wurde die Form häufig angewandt, z. B. auch zur Errichtung von Testamenten benutzt. Aber abgesehen von der Manzipation ist die Wage der römischen Rechtssymbolik unbekannt. Und das griechische Recht hat weder eine nahe noch eine ferner liegende Parallele zur Manzipation aufzuweisen.

Im germanischen Recht steht es nicht anders. Die Ausbeute ist hier sogar noch geringer als im römischen Recht. Die bronzenen Wagen, die man in fränkischen und angelsächsischen Gräbern gefunden hat, haben zweifellos unmittelbar praktischen, aber nicht symbolischen Zwecken gedient, sind etwa Münzmeistern, aber nicht Richtern als Totenteil mitgegeben worden.[26]) Und genau so wenig bezieht sich auf die Anwendung des Rechts die Wage, der der englische Custos balanciae domini regis[27]) im Mittelalter seinen Titel verdankte. In Deutschland findet sich der Ausdruck „an die Wag schlagen"; aber er bedeutet hier anders als bei der Mancipatio „an das Folterseil schlagen", peinlich inquirieren.[28]) Nicht an ein spezielles Rechtsgeschäft, sondern lediglich an die Bedeutung der Wage im Verkehr ist zu denken, wenn das Sprichwort sagt: „Die Wage hält Gericht, ob ist das rechte Gewicht."[29]) Poetische Lizenz ist es, daß der Dichter von „des rechtes wage" im Sinne der gerechten Entscheidung, die das Rechte trifft, redet.[30]) Und ebenso spricht Hugo von Trimberg im Renner[31]) nur im Bilde, wenn er in dem Abschnitt „Von bosen rihtern vnd von bosen scheppfen an gerihte" sagt:

Ein rihter sol in siner hant
ein wage han, daz im bekant
sin alle sache, wie er die wege,
daz er gerehtes gerihtes pflege.

Von den mittelalterlichen Rechtsquellen kommt im Gebiet des weltlichen Rechts eine französisch-rechtliche Aufzeichnung aus dem Königreich Jerusalem in Betracht. Die dem XIII. Jahrh. angehörigen „Assises de Jérusalem"[32]) sagen von dem Richter: „le seignor deit estre en la court come dreite balance." Also auch hier nur ein Vergleich, aber keine Verwertung der Wage für die Rechtssymbolik; übrigens ein Gedanke, der in Zedlers Universal-Lexikon[33]) in genauer Umkehrung begegnet; denn hier heißt es: „Das Zünglein in der Wage ist gleichsam der Richter, welcher zwischen beiden Wagschalen stehet."

Angesichts solcher Äußerungen der Prosa und Poesie ist es doppelt erklärlich, wenn in der bildenden Kunst zuweilen einem Richter oder Fürsten wie der Justitia eine Wage in die Hand gegeben wird.[34]) Auch hier ist sie selbstverständlich nur symbolisch zu verstehen. Der römische Libripens hat im Recht des Mittelalters oder der Neuzeit keinen Nachfolger gefunden. Der Gedanke, das Attribut der Gerechtigkeit aus irgend welchen Rechtsbräuchen herzuleiten, ist völlig verfehlt. Innerhalb des römischen Vorstellungskreises mag ein entfernter Zusammenhang zwischen der Wage des Libripens und der Wage der Justitia-Aequitas zugegeben werden. Aber das Attribut ist älter als die Mancipatio, und nicht erst die Neuzeit, sondern schon das Mittelalter hätte der Gerechtigkeit die Wage aus der Hand genommen, wenn sie lediglich aus der Manzipationsform entstanden und in keinerlei Bräuchen des mittelalterlichen Rechts eine neue Stütze gefunden hätte.

Jene dürftigen Anklänge in der Literatur des Mittelalters legen vielmehr umgekehrt auf den ersten Blick den Gedanken nahe, daß sie durch die allgemeine Verbreitung des Attributs veranlaßt worden sind. Doch dieser Schluß wäre vorschnell und irrig. Denn nach unseren bisherigen Feststellungen ist klar, daß die Wage

[26]) Münz in »F. X. Kraus, Real-Enzyklopädie der christlichen Altertümer« II. 1886. p. 962 f.

[27]) Murray, »A new english dictionary on historical principles« I. 1888. p. 630: 1297 Lib. Custum. 107 (Probatio Trouae).

[28]) Lexer, »Mittelhochdeutsches Wörterbuch« III. 1878. Sp. 634.

[29]) Wander, »Deutsches Sprichwörter-Lexikon« IV. 1876. Sp. 1725.

[30]) Lexer, III. Sp. 633.

[31]) Bamberg, 1833/34. p. 100. Vers 8402 ff. Vgl. über den hl. Ivo „Analecta Bollandiana" VIII. p. 201.

[32]) Publiées par Beugnot I. 1841. p. 44. Chapitre XVIII; Littré, »Dictionnaire« I. 1863. p. 284.

[33]) LII. 1747. Sp. 576 ff.

[34]) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum: »Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche«. II[2]. 1904. p. 131. Nr. 1370; Berlin, Kupferstich-Kabinett, Bi 287 fol. 105.

der Gerechtigkeit nicht wegen irgend welcher Formen des Verkehrs bei der Preiszahlung oder des Rechts bei der Manzipation oder sonst einem Rechtsgeschäft in die Hand gegeben sein kann. Der Vorstellungskreis, aus dem heraus das Attribut entstand, muß unendlich viel weiter, höher, allgemein menschlicher sein. Dann aber können auf demselben Boden neben dem Hauptstamm auch Nebentriebe gleichzeitig emporgewachsen sein.

Den Schlüssel liefert das Corpus juris canonici. Wenn Hugo von Trimberg um 1300 sagt, daß der Richter eine Wage in seiner Hand haben solle, so findet sich im Dekret Gratians[35]) bereits im XII. Jahrh. der genau entsprechende Satz: „Omnis, qui iuste iudicat, stateram in manu gestat." Das Bild wird hier noch weiter ausgeführt: „in utroque penso iusticiam et misericordiam portat; sed per iusticiam reddit peccatis sententiam, per misericordiam peccati temperat penam, ut iusto libramine quedam per equitatem corrigat, quedam uero per miserationem indulgeat" usw. Diese Stelle stammt nicht etwa erst von Gratian, sondern von Gregor dem Großen, der von ca. 540—604 lebte. Aus seinen Moralia ging sie z. B. in Isidors Sentenzen[36]), auch in die Sammlung des Burchard von Worms[37]) über. Sie war bereits Gemeingut der kanonistischen Jurisprudenz, ehe Gratian sie formell dazu stempelte. Zweifellos war sie seitdem in weiten Kreisen bekannt. Direkt oder indirekt wird auch Hugo von Trimberg von ihr beeinflußt sein. Ein französischer Jurist des XVI. Jahrh., Guillaume de Roville, sagt in einer Abhandlung „de iustitia et iniustitia" vom Richter: „in sinistra manu stateram tenet" und beruft sich dafür auf Gregor und Gratian.[38]) Vielleicht läßt sich sogar noch bei Shakespeare eine Nachwirkung ihrer Worte feststellen; König Heinrich IV.[39]) sagt nämlich zum Oberrichter: „Ihr habt recht, Richter, und erwägt dies wohl. Führt denn hinfort die Wagschal und das Schwert." Freilich kann Shakespeare auch lediglich an die Wage der Gerechtigkeit gedacht haben. Denn seit dem Ende des Mittelalters gehen bereits beide Vorstellungen, Wage des gerechten Richters und Wage der Gerechtigkeit, ineinander über. Sehr deutlich zeigt dies die Widmung, die der berühmte Jurist Jason Maynus in Pavia 1491 an der Spitze seines Digesten-Kommentars[40]) an Lodovico Sforza richtete. Er sagt hier: „Istud tamen praecipue admiror et laudo, quod iustitiam quam maxime colas et observes, quod iustitiae trutinam tanta rectitudine teneas, ut nullum favori, nullum gratiae aut potentiae locum concedas."

Das Corpus juris canonici kennt also nicht die Wage der Gerechtigkeit, aber die des gerechten Richters. Die Vorstellung des gerechten Richters ist uralt. Aber sollen wir auch die Wage der Gerechtigkeit in der Hand des gerechten Richters für einen Gedanken halten, der jedem Griechen geläufig war, während doch in Sparta oder Athen so wenig wie sonst je ein Richter mit der Wage zu Gericht saß? Unmöglich läßt sich auf diesem Weg die Entstehung des Attributs erklären, wenn man immer nur an irdische Richter und irdische Prozesse und Gerichte denkt. Das Wort Gerechtigkeit hat einen höheren Klang und tiefere Bedeutung.

Wiederum weist uns das Corpus juris canonici den richtigen Weg. Schon Gregor der Große hat in jenen Worten, als er vom „omnis, qui iuste iudicat" sprach, nicht nur an irdische Richter, sondern an den gerechtesten Richter vor allen anderen, an den Richter der Welt, an Gott gedacht. Und diesen Gedanken, der bereits dort deutlich zwischen den Zeilen zu lesen ist, bringt Gratians Dekret[41]) an einer anderen Stelle aufs klarste zum Ausdruck: „Non afferamus stateras dolosas, ubi appendamus quod uolumus pro arbitrio nostro, dicentes, hoc graue, hoc leue est: sed afferamus diuinam stateram de scripturis sanctis, tamquam de thesauris dominicis, et in illa quid sit grauius appendamus." Es sind Worte Augustins,[42]) die Gratian hier wiedergibt.

(Fortsetzung folgt.)

Berlin. Ernst v. Moeller.

[35]) c. 10. D. 45. Ed. Friedberg I. 1879. col. 164 f.: Gregorius, »Moral.« Lib. XX. p. 4. c. 11.

[36]) Migne, »Patrologia latina« LXXXIII, col. 724.

[37]) Migne, CXL, col. 913.

[38]) »Tractatus universi juris« ed. Ziletti I. Venet. 1584. fol. 381 b.

[39]) Teil II, Abt. V, Sc. 2; Werke, herausgegeben von der Sh.-Gesellsch. II[2]. 1876. p. 124.

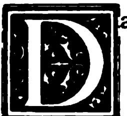
[40]) »In primam Digesti veteris partem.« Lugd. 1557. fol. 2 a.

[41]) C. 24. q. 1. c. 21; Ed. Friedberg I. col. 973.

[42]) »De baptismo« II, 6. no. 9. Ed. Maur.; cf. Friedberg l. c. Vgl. Calvin, »Instit.« 317. Ed. Genf 1561; Littré, »Dictionnaire« I. 1863. p. 284.

Zwei Altäre ohne Altarstein.

(Mit Abbildung.)

as Wesen des Meßopfers hängt nicht von der Unterlage ab, auf welcher Kelch und Hostie ruht, sondern von der Umwandlung der zwei von Christus angeordneten Substanzen durch einen giltig geweihten Priester. So erklärt es sich, daß Christus selbst auf einem gewöhnlichen Speisetische beim Abendmahle sein erstes Meßopfer feierte. Dieser Altar bestand aus Zedernholz, wenn man seine Ächtheit als verbürgt ansehen darf, und ist zur größeren Sicherstellung in der Laterankirche zu Rom hoch oben in der Hohlkehle des Gewölbes aufbewahrt. — Eine ähnliche Bewandtnis wie mit dem Altare Christi hat es mit dem Altare des hl. Apostels Petrus. Auch dieser Altar, welcher dem Apostel während seines Aufenthalts in Rom gedient haben soll, befindet sich in der Lateransbasilika und besteht aus einem einfachen Brette, welches unter der Mensa des päpstlichen Hauptaltars ruht und durch eine fenestrella sichtbar ist.

Wohl ist mehr als wahrscheinlich, daß schon in vorkonstantinischer Zeit und noch mehr in späteren Jahrhunderten auf steinerne Altäre Bedacht genommen wurde, nach Zeugnissen des hl. Augustinus, Paulinus, Prudentius und einem Kanon der Synode von Exaon (517) in Burgund[1]); allein ebenso gewiß ist, daß auch hölzerne Altäre, ja selbst Leinwandstücke als Unterlage der Opfergaben dienten. Einen klaren Beweis bildet das Antimensium.[2])

Antimensium aus Leinwand.

Das Antimensium besteht aus einem Stück weißer Leinwand in der Größe von ungefähr 70×60 *cm*. Es wird in der griechischen Kirche bei Konsekration eines Kirchengebäudes von dem Bischofe mit Wein oder Rosenwasser besprengt, mit Chrysam gesalbt und auf der Rückseite durch Einfügung von Reliquien zu einem Kultgegenstande erhoben. So geweiht, dient es als Portatile in Kirchen, welche nur von Priestern benediziert wurden.[3])

Es wird das Antimensium schon um 814 in einem Kanon des Patriarchen Nicephorus von Konstantinopel erwähnt, indem erklärt wurde: „Wenn das Antimensium aus Unverstand verunreinigt wurde, so wird es nicht entweiht".[4]) Von Benedikt XIV. wurde es den Griechen[5]) und Russen ausdrücklich gestattet. In der römischen Liturgie scheint es nie gebraucht worden zu sein.[6])

Ein Gegenstück zum Antimensium bildet im Abendland das sogenannte goldene Vließ.

2. Am 10. Januar 1431 stiftete Herzog Philipp der Gute von Lothringen und Brabant einen Orden unter dem Namen vom goldenen Vließ. Obgleich der Orden ein weltlicher

[1]) c. 26. Hard II. p. 1050.

[2]) Anti statt; minson Tisch. Andere Lesarten sind Antiminsion, Antimision.

[3]) Goar »euchol.« p. 518.

[4]) c. 14. Hard IV. p. 1053.

[5]) Const. Ben. XIV. 26. Moj. 1742.

[6]) Const. »Imposito« 1751 § 4, 9.

Ritterorden war, so wurde dennoch in jener mehr religiös und päpstlich gesinnten Zeit der Papst um kirchliche Privilegien ersucht. Eugen IV. erteilte durch Breve vom 7. September 1433 mehrere Vorrechte für 4 Kanoniker in einer Kapelle zu Dijon. Weiter ging Leo X. am 8. Dezember 1516, indem die Ritter des Ordens von kirchlichen Reservaten absolviert werden, den Sterbeablaß gewinnen und eine Umänderung von Gelübden erhalten konnten. Zu diesen damals seltenen Vorrechten wurde ihnen noch gestattet: Liceat eis et eorum singulis habere altare portatile cum debitis reverentia et honore, super quo in locis ad congruentibus et honestis, etiam ecclesiastico interdicto ordinaria vel apostolica auctoritate suppositis, dummodo causam non dederint hujus modi interdicto nec eis specialiter interdictum sit... antequam illucescat dies circa tamen diurnam horam ac etiam circa vel parum post meridiem per proprium vel alium sacerdotem idoneum in sua et cujuslibet ipsorum familiarum domesticorum, parentum, consanguineorum pro tempore existentium praesentia missas et alia divina officia celebrari facere et tempore interdicti in ecclesis janui clausis divinis officiis interesse.[7])

In diesem päpstlichen Indult ist also gestattet, an beliebigen anständigen Orten auf einem Portatile nach Mitternacht und selbst nach Mittag in Gegenwart der Ritter oder ihrer Angehörigen Messe lesen zu lassen durch den Hofkaplan oder einen anderen tauglichen Priester.

Die Insignien des Ordens bestehen:

a) in einem kleinen Insigne mit der Inschrift *pretium non vile laborum.* Dieser Schmuck hängt an einem roten Bande und ist nach unten geziert mit einem goldenen Widderfell nach Art des Gedeon-Vlieses.

b) Außer diesem Schmuck auf der Brust trägt der Ritter eine lange goldene Halskette, welche mit Edelsteinen geziert ist und wieder mit dem Vliese endet. Dieses große Insigne wird bei besonderen festlichen Anlässen getragen.

Bisweilen findet man die Ansicht verbreitet, die goldene Halskette vertrete die Stelle eines altare portatile und dürfe nur auf einem Tische ausgebreitet werden, um auf demselben das hl. Meßopfer zu zelebrieren. Es fällt mir nicht ein, diese Ansicht direkt als eine irrige zu bezeichnen, weil auch die Geschichte und die Gewohnheit eine Auslegerin der Gesetze ist; allein in der oben angeführten Bulle Leos X. findet sie keine genügende Begründung, da es ein ungewöhnlicher Sprachgebrauch wäre, ein goldenes Geschmeide Tragaltar zu nennen.

Die Bulle will offenbar den Rittern nur das Privilegium einräumen, daß sie nach ihrer Bequemlichkeit ähnlich wie jetzt die Bischöfe und Kardinäle einen steinernen Tragaltar zur Zelebration besitzen dürfen, auf welchem ein beliebiger Priester das Opfer feiern darf.

München. Andreas Schmid.

[7]) Aus der Urkundensammlung des Prinzen Leopold von Bayern.

Bücherschau.

Die katholische Kirche auf dem Erdenrund. Darstellung der kirchlichen Verfassung und kirchlichen Einrichtungen in allen fünf Weltteilen. In Verbindung mit zahlreichen Fachgenossen herausgegeben und neu bearbeitet von Paul Maria Baumgarten und Heinrich Swoboda. Mit 4 Farbenbildern, 3 Karten in Buntdruck, 88 Tafelbildern und 770 Bildern im Text. München, Allgemeine Verlags-Gesellschaft m. b. H. (Preis im Prachtband Mk. 36.)

Das hier wiederholt besprochene dreibändige Werk: „Die katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild", herausgegeben von der Leo-Gesellschaft in Wien, hat für den I. Band: Der Papst, die Regierung und Verwaltung der heiligen Kirche in Rom" bereits vor drei Jahren eine neue Auflage erlebt (vergl. diese Zeitschrift XVII, 343). Jetzt erfolgt eine solche auch für die beiden anderen Bände, die in einen Band unter dem obigen Titel zusammengezogen (dank der redaktionellen Mitwirkung des Wiener Professors Swoboda), durch vielfache Kürzungen und Änderungen, sowie durch mancherlei Umgestaltungen in Wort und Bild eine völlige Erneuerung erfahren hat. Diese darf als eine sehr glückliche bezeichnet werden, da manches Überflüssige, namentlich persönlicher Art ausgeschieden, die künstlerische Ausstattung (die für dieses Referat vornehmlich in Frage kommt) wie der Auswahl so der Ausführung nach erheblich gewonnen hat. — Das Werk zerfällt in acht Abschnitte, von deren der dritte mit seinen mehr als 400 Seiten Europa gewidmet ist, so daß auf die anderen Weltteile nur 100 Seiten entfallen (abgesehen von den kurzen Einleitungs- und Abschluß-Abschnitten, wie von dem in ausgiebigen Registern bestehenden Anhang). — Die einzelnen Bistümer, in der Abfolge der sie vereinigenden Kirchenprovinzen, bilden naturgemäß die letzten Gliederungen; und die Namen der Schriftsteller, denen die einzelnen Beschreibungen und Angaben zu danken sind, bieten vollkommene Gewähr für deren Zuverlässigkeit. Außer den Tafeln, auf denen zumeist vereinzelt die deutschen, schweizerischen, österreichischen Bischöfe dargestellt sind, fehlt es nicht an solchen mit Abbildungen hervor-

ragender Kunstgegenstände. Diese geben im Bunde mit den jede Seite verzierenden Illustrationen von den allerwichtigsten Baudenkmälern und manchen sonstigen Kunstwerken jedes Sprengels eine so übersichtliche Zusammenstellung, daß hier fast ein kunst- und kulturhistorischer Kursus geboten ist, in dem freilich die jeweilige Diözesanentwicklung noch mehr hätte berücksichtigt werden können. Die Ausstattung ist glänzend, die vielfache Verwendung von Initialen, unter denen die mittelalterlichen den Vorzug verdienen, sehr ansprechend, der Einband mit dem verzierten Schnitt fast zu sp'endid, das ganze Werk mithin nach Inhalt und Form eine ungewöhnliche Leistung, die den hier mit einem enormen Aufgebot von Kenntnissen und Mühsalen engagierten Verfassern zu hoher Ehre gereicht, daher reichsten Zuspruch verdient. Schnütgen.

Germanische Frühkunst. Von Professor Mohrmann und Dr. Ing. Eichwede. — Chr. Herm. Tauchnitz in Leipzig. — 120 Foliotafeln in 12 Lieferungen à Mk. 6; oder 2 Abteilungen in Leinwandmappe à Mk. 38,50.

Über dieses epochemachende Werk wurde hier bereits mehrere Male berichtet, zuletzt XIX, 254 über die Lieferungen VII bis IX. Diesen sind mit einer langen, reich illustrierten Einleitung drei weitere gefolgt als der Schluß des Ganzen. Sie bringen wiederum Portale, Fenster, Bogenfriese, Säulen, Kapitäle Flächenornamente und sonstige Bauformen aus Norditalien und Norwegen, aus England und Schottland, aus Süd- und Norddeutschland, aus Rheinland und Westfalen, dazu Steinkreuze aus Irland, Holz-Architekturteile und Ornamente aus Schweden, also allerlei Bauglieder und Zierstücke in Stein und Holz, wie das ganze Werk sie in reicher Fülle bietet, Metallisches nur in geringem Umfange berücksichtigend. Es bildet daher eine wahre Fundgrube für den Archäologen, der nach vielfachen Streifzügen durch die antike Kunst und ihre Nachklänge in Italien, Frankreich, Deutschland, an die Quellen des germanischen Kunstschaffens geht, wie für den Architekten, der im Geist der Zeit zu schaffen meint, wenn er von den ernsten schweren Formen der heimischen Denkmäler, wie sie vom VII. bis zum XIII. Jahrh. maßgebend waren, für die Anforderungen der Gegenwart sich inspirieren läßt. — Die lange Einleitung, die sich zunächst mit der vorgeschichtlichen Kunst der germanischen Völker an der Hand der neuesten Feststellungen beschäftigt, prüft auf dieser Grundlage die Zeitstellung, Formenwandlung und Technik, die letzteren besonders betonend an der abbildlich dargestellten Entwicklung der „Fibel mit federnder Nadel". Sodann werden die Grundformen des Ornamentes gezeigt, ihre Ausgangspunkte und deren Ausbildungen in der Steinzeit, der vorrömischen Metallzeit, der römischen und sächsischen Zeit, des ferneren die Spirale in ihren Einflüssen wie Erfolgen durch Form und Technik. Die Ranke erscheint in ihrer Entfaltung, der Mäander und das Hakenwerk in ihrem Zusammenhange, das Flechtwerk wird durch zahlreiche Beispiele vorgestellt in seiner gewaltigen Herrschaft, der später auch das vieldeutige Tierornament und das wirkungsvolle figürliche Ornament zu Hilfe kommen. — Die Gründlichkeit dieser elementaren, überall vom meisterhaft gehandhabten Zeichenstift begleiteten Untersuchungen erfüllt mit Respekt vor den beiden Autoren, die für ihre monumentalen Zwecke auf das Graben in der Tiefe nirgendwo verzichteten. — Daß sie dieselben durch einen Beutezug in das Gebiet der Kleinkünste zu ergänzen beabsichtigen, die vielfach der Bauornamentik die Wege gezeigt haben, wird gewiß als freudige Aussicht allerseits begrüßt.

Schnütgen.

L'église Saint Jacques à Liège. Par Gustave Ruhl. Cormaux à Liège 1907.

Im Anschluß an sein hier (XX, 157) besprochenes Büchlein über den Kölner Dom hat der namentlich für die Kunst- und Kulturgeschichte seiner Heimat begeisterte Verfasser der trotz ihrer gewaltigen Schicksale immer noch sehr merkwürdigen St. Jakobskirche zu Lüttich eine kurze, aber inhaltsreiche Studie gewidmet, die nicht nur bei seinen Landsleuten Beachtung verdient. — Zur Sühne für die Schlacht von Hougaerde als Benediktinerklosterkirche gegründet und in ihrer Krypta bereits 1016 geweiht, wuchs sie als romanische Basilika schnell empor mit ihren anstoßenden Gebäulichkeiten, die im XIV. Jahrh. eine sehr starke Erweiterung erfuhren. Der bald darauf erfolgte Einsturz der beiden Westtürme veranlaßte den Ausbau in der spätgotischen Periode, und welch' malerischen Anblick die ganze, zwischen den beiden Maasarmen herrlich gelegene Baugruppe noch im Jahre 1632 bot, beweist die beigefügte Abbildung. Nach weiteren Unglücksfällen erfolgte 1795 die Säkularisation, und ein Jahrzehnt später schien auch der Abbruch der Kirche bevorzustehen. Die Bestimmung zur Pfarrkirche verhinderte ihn, und seitdem haben Staat und Kirche zusammengewirkt zur Herstellung und Ausstattung. Mit der Beschreibung des Bauwerkes, seines Äußeren, wie seines glänzend ausgestatteten Inneren beschäftigt sich der II. Teil, der Altes und Neues umfaßt, manche Einzelheiten erwähnt, die nur dem liebevoll Eingeweihten geläufig sind. Schnütgen.

Steinle-Mappe. Zehn Bilder und eine Leiste. Auswahl und künstlerische Einführung von Dr. Joseph Popp. Allgemeine Verlagsgesellschaft in München 1907. (Preis 3,50 Mk.)

Daß Steinle als Künstlerpersönlichkeit wieder in den Vordergrund tritt, ist namentlich Joseph Popp zu danken, der ihm das hier (XIX, 350/351) besprochene kleine, aber sehr charakteristische Buch gewidmet hat, und die dort kritisch, dem Wesen nach richtig gebotenen Anschauungen über die künstlerischen Vorzüge und Mängel Steinles in der vorliegenden Mappe weiter begründet und nachweist an der Hand von 10 Bildern, die dem Legenden- und Märchenkreise wie der Allegorie, also den beiden, die eigentliche Bedeutung Steinles bezeichnenden Gebieten entnommen sind. So wichtig seine Stellung in der Geschichte der neuen kirchlichen Kunst, der Wand- und Altarmalerei auch ist, sie bildet nicht den Höhepunkt seines originalen Könnens, weder hinsichtlich der Erfindung, noch der Darstellung; er war ein Produkt der romantischen Richtung, ein Malerpoët, fast noch mehr als Schwind, den er auch in Anmut der Linienführung übertraf, an Gemütstiefe nicht ganz erreichte. — An die 10 auf Grund von Bleistift- und Sepiazeichnungen wie Aquarellen hier gebotenen, sehr gut wiedergegebenen Bilder knüpft

Popp seine Erklärungen und Belehrungen in so sympathischer Weise, daß der Wunsch sich aufdrängt, es möge ihm gefallen, von den mancherlei anderen, bis in die Familien zerstreuten Zeichnungen ähnliche Wiedergaben zu bieten mit den entsprechenden Beschreibungen.

G.

Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie, publié par dom Fernand Cabrol. Fasc. XII. B — Baptême. — Letouzey et Ané à Paris, Rue des Saints-Pères (5 fr.).

Das hier des öfteren besprochene monumentale Werk hat zur Eröffnung des III. Bandes (mit dem erst der Buchstabe B beginnt), länger ausgeholt, aber auch um sogründlicher eingesetzt, den Artikel Baptême nicht einmal zu Ende führend. — Einen besonders breiten Raum nehmen hier die Denkmalsstätten ein, für die ein gewaltiges Abbildungsmaterial beigebracht ist. Dasselbe umfaßt in diesem Heft von 288 Spalten die Nummern 1159 bis 1286, die zumeist in Baudenkmälern und deren Zierstücken bestehen, teils neuen Veröffentlichungen entlehnt, teils aber auch auf Grund neuester Aufnahmen, unter denen eine vortreffliche Farbentafel mit äußerst merkwürdigen Wandmalereien aus der Kirche zu „Baouit", in der sie bis in das IV. Jahrhundert zurückreichen. Was alte und neue Ausgrabungen in „Baalbek, Babisca, Babonda, El Bagaouat, Bagnacavallo, Bakirha, Banaqfour, Baños, Baouit" etc. zutage gefördert haben, erscheint mehrfach als eine Art Offenbarung; und Bewunderung verdient der Fleiß, mit dem Leclercq dieses alles gesammelt und systematisch erklärt hat, dazu vieles andere, wie das Coemeterium der hl. Balbina, die liturgischen Manuskripte in Basel und Bamberg, während dom Dumaine die lange Abhandlung über die „Bains", Cabrol über den „Baiser" geschrieben hat, alles mit peinlicher Registrierung der gesamten Literatur. Bei der außerordentlichen Flüssigkeit der Forschung gerade auf diesem Gebiete und bei der vielfachen Entlegenheit derselben ist es schwer, auf der Höhe zu bleiben, so daß auch aus diesem Umstand die Langsamkeit des Fortschreitens sich erklärt, für das die Einheitlichkeit in der Auffassung und Methode durch den immer zunehmenden Löwenanteil von Leclercq gewiß der Vorzüge nicht entbehrt. Schnütgen.

Seemanns berühmte Kunststätten Nr. 38. — Köln von Eduard Renard. Mit 188 Abbildungen. (Preis 4 Mk.)

Wenn die „berühmten Kunststätten", denen hier schon so manches empfehlende Wort hat gewidmet werden können, vornehmlich die Aufgabe haben, von ihren Anfängen an die Kunstentwicklung einer Stadt an der Hand der noch vorhandenen, zumal der abgebildeten Denkmäler, in knapper Fassung zu verfolgen, dann erscheint dieselbe hier vortrefflich gelöst. — Sie war nicht leicht, denn Köln ist eine hochbedeutsame, aber noch nicht ganz aufgeklärte Kunststätte, so daß Beschränkung schwierig, Charakterisierung heikel, weitere Forschung bezw. Kombination ein Wagestück ist. Trotzdem hat der Verfasser, der den Vorzug hat, mit der Kunstgeschichte seiner Vaterstadt von Jugend auf vertraut zu sein, es geleistet, und mehr als dieses, er hat zugleich die politischen, wirtschaftlichen, kulturhistorischen Verhältnisse geprüft, die für die Beurteilung mancher kölnischen Kunstprodukte von Bedeutung sind. Der Bestimmtheit dieser Prüfung entspricht zumeist die Richtigkeit ihrer Ergebnisse, so daß zu erheblichen Beanstandungen keine Veranlassung sich darbietet. — Das lange, nur durch die fränkische Öde unterbrochene glorreiche Kunstschaffen von der römischen bezw. altchristlichen Periode bis zum Schluß des Mittelalters, und, wenngleich in vermindertem Maße, bis in die Zeit der Romantik, hatte seinen Höhepunkt bezüglich der Architektur im romanischen und Übergangs-Stil, wie in der Hochgotik, bezüglich der Goldschmiedekunst und des Emails in der spätromanischen Zeit, hinsichtlich der Plastik im XIV. u. XV. Jahrh., in der Malerei während des XII. u. XV. Jahrh. Was in diesem Bereich die Forschung der letzten Jahrzehnte zutage förderte, hat der Verfasser vollauf anerkannt, nur nicht hinreichend genug in betreff des Grubenschmelzes, und manche sehr verständige Vergleichsbemerkung, besonders in der Baukunst, hat neue dankbare Ausblicke eröffnet. — So ist das auch ungewöhnlich reich und zutreffend illustrierte Buch ein überaus brauchbares Orientierungsmittel für den Kölner Bürger, für den fremden Beobachter, namentlich für alle in die Tiefe gehenden Reisenden.

Schnütgen.

Hiersemanns Handbücher — Band I. — Die Architektur von Griechenland und Rom von W. J. Anderson und R. Rhené Spiers. — Mit 185 Abbildungen, darunter 43 ganzseitige Tafeln. Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von Konrad Burger. Karl W. Hiersemann in Leipzig 1905. (Preis geb. 18 Mk.)

Obgleich es an guten Handbüchern deutscher Gelehrter über die Baukunst des klassischen Altertums nicht fehlt, darf doch die vorstehende Übersetzung des von zwei englischen Kennern verfaßten, reich und vortrefflich illustrierten Kunsthandbuches freudig begrüßt werden. Es stammt von zwei ernsten Forschern, die vielfach zusammengearbeitet haben, und von denen der Überlebende (Spiers) die Erbschaft übernommen, stark ergänzt und herausgegeben hat. Der eine (Anderson) war ein tüchtiger Kunsthistoriker, der durch öffentliche Vorträge große Wirksamkeit entfaltete, der andere ist ein Architekt, den gründliche Studien und sorgfältigste Beobachtung auszeichnen. Während jener mehr die archäologischen Seite pflegte, prüft dieser mehr die konstruktiven; feiner sind die ästhetischen Betrachtungen, nützlicher die technischen Untersuchungen, so daß dieses Buch nach beiden Seiten aufklärend wirkt. — Von den Anfängen der griechischen Baukunst in Mykenä ausgehend, betont Anderson namentlich ihre frühe glänzende Blüte in Sizilien (Girgenti mit seiner wunderbaren Tempelreihe), um sie fortzuführen bis zu ihrem Höhepunkt in Athen, wobei die Feder seiner Hand entfiel; Spiers nahm sie als Mitarbeiter auf, um sie zu handhaben zur Ergänzung der griechischen Bauweise und zu behaupten durch die ganze Entwicklung der römischen bis zu deren Ablauf, hinsichtlich der baulichen Analysen an nichts es fehlen lassend. Diese werden ihm erleichtert durch seine Überzeugung von der Selbständigkeit und Unabhängigkeit der alten römischen Baumeister, die er gegen die Annahme starker orientalisch-hellenistischer Einflüsse möglichst schützen möchte, also im Gegensatze zu der jetzt im Vordergrunde stehenden Auffassung. K.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Dezember 1907.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XX. JAHRG. — HEFT 10.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1907.

Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG

Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. ADOLF BERTRAM von HILDESHEIM.

Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.

Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.

Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.

Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).

Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).

Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).

Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).

Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).

Professor W. EFFMANN (BONN).

Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).

Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).

Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).

Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).

Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).

Baumeister W. LUDOWIGS (BONN).

Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).

Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).

Landgerichts-Präsident KARL REICHENSPERGER (KOBLENZ).

Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).

Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).

Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).

Professor LUDWIG SEITZ (ROM).

Rentner VAN VLEUTEN (BONN).





Frühgotische Holzstatuetten vom Mittelrhein.
(Sammlung Schnütgen.)

Abhandlungen.

Frühgotische Holzstatuetten vom Mittelrhein.

(Mit 2 Abbildungen Tafel X, aus dem XVI. Kölner Jahresbericht Abbildung 6 und 7.)

Cirka 30 Jahre besitze ich bereits die beiden hier abgebildeten Figuren, zu denen noch eine dritte derselben Serie hinzukommt. Dieselben wurden mir von einem Bopparder Antiquar zugeschickt, der sie in einem benachbarten Kelterhause (früher Kapelle) entdeckt hatte. Ein nachträglich dort noch sich ergebendes Blattkrabben-Frontispiz derselben Ursprungszeit bestätigte nicht nur den Fundbericht, sondern auch die Vermutung, daß es sich um die Überreste eines kleinen überaus feinen Retabels handelte, das aus etwa sieben Nischenfiguren sich zusammensetzte. — Da die Nachforschungen nach den weiteren Figuren leider vergeblich geblieben sind, erscheint um so wichtiger das Vorhandensein der 3 geretteten. Daß ihnen von vorherein ein besonderer Wert beigelegt wurde, beweist auch die an ihnen, wenn auch nur spärlich, erhaltene Bemalung. Beim Untergewand beschränkte sie sich auf Glanzvergoldung auf ganz dünnem Kreidegrund, während der Mantel mit einem intensiven Rot in Lasurbehandlung überstrichen ist, um ein überaus feines Golddessin, als Nachahmung eines Gewebemusters, aufzunehmen. Bei einer Statuette besteht dasselbe in durch Punktreihen geschiedenen Rauten, die als Füllmotiv einen zierlichen Vierpaß haben, bei einer anderen in je vier spitzigen, mit zarten Ranken gefüllten Vierpässen, die um einen phantastischen Vogel ein Sechseck bilden. Zu der gerade in der Früh- und Hochgotik so beliebten Polychromie, von der nur so weniges sich erhalten hat, bieten diese beiden Musterungen, die den innigen Zusammenhang mit den deutschen Webestoffen dokumentieren, einen kostbaren Beitrag. — Noch kostbarer sind die in Eichenholz nur mit dem Meißel behandelten Figuren von 36 *cm* Höhe, heilige Jungfrauen darstellend, die nicht näher zu bestimmen sind, weil ihnen, (außer dem Buch in einer Hand) die Attribute abhanden gekommen sind, zumeist mit den Vorderarmen bezw. Händen. Vom Schleier abgesehen, der bei einer derselben nicht zur Verwendung gelangte, sind sie gleich kostümiert mit über die Füße fallenden, nur die Spitze von je einem derselben freilassenden Kleide, und mit über dasselbe gelegtem Mantel. Trotz dieser Ähnlichkeit zeichnet sie nicht nur in der Bewegung und im Gesichtsausdruck, eine große, vornehmlich durch den Wurf des Mantels bewirkte Verschiedenheit aus. Überaus graziös ist die Haltung der schlanken Figuren, ungemein elegant, trotz größter Einfachheit, ihre Faltengebung. Daß es dem Künstler gelungen ist, in ganz zwangloser Art und mit den bescheidensten Mitteln, in vollendeter Technik diese geradezu entzückende Wirkung zu erreichen, erfüllt für ihn mit wahrer Bewunderung. Die schmal bis zu acht Kopflängen aufschießenden Figuren machen trotz ihrer geschmeidigen Bewegungen einen sehr frommen, züchtigen Eindruck, so daß die ernsten Köpfchen mit den etwas träumerischen Augen vollkommen passen in den ganzen Vorstellungskreis. So dünn der Mantel in der ganzen Veranlagung ist, er hebt sich, dank dem Kontrastbestreben, deutlich von dem Untergrund ab, in dem der Körper in seiner Struktur zur Geltung kommt, markiert durch die tiefen Faltenlagen, die den schmiegsamen Gebilden einen großen plastischen Zug verleihen.

Angesichts der ganz ungewöhnlichen Vorzüge dieser Figuren ist schon öfters die Frage nach ihrer Heimat gestellt worden. Am nächsten liegt es, sie mit den Perlen am Straßburger Münster in Verbindung zu bringen. Daß sie von dort beeinflußt sind, wird auch kaum zu bezweifeln sein. Dennoch zeichnet sie vor denselben eine größere Einfachheit aus, ein minder gesuchter Typus, ein vollständiger Verzicht auf Zwang und Manieriertheit. Im Anschluß an einige frühgotische Glasgemälde in seinem Museum scheint von Falke sie gern mit Köln in Verbindung zu bringen. Es dürfte jedoch kein zwingender Grund vorliegen, sie dem Mittelrhein vorzuenthalten, wo (Boppard, Oberwesel etc.) es an tüchtigen Plastikern kurz vor und nach 1300 offenbar nicht fehlte. Schnütgen.

Die Wage der Gerechtigkeit.

Fortsetzung.

amit haben wir endlich die Höhe erreicht, von der aus sich allein die Entstehung und Entwicklung des Attributs verstehen und erklären läßt. Der Gott Augustins und die Heilige Schrift sind dafür nicht das Entscheidende, wohl aber der Gedanke der ewigen und göttlichen Gerechtigkeit, der an kein Volk und keine Zeit gebunden ist.

An himmlischen Ursprung der Wage der Gerechtigkeit haben manche in der Weise gedacht, daß sie die Sache astronomisch auffaßten und in dem Attribut das Sternbild des Tierkreises wiedererkennen wollten.

Asträa wurde von der griechisch-römischen Theogonie zuweilen als Tochter der Themis mit Dike identifiziert und als Jungfrau an den Sternenhimmel in den Tierkreis verpflanzt. Ursprünglich auf Erden unter den Menschen lebend, zog sie sich im ehernen Zeitalter in lichtere Regionen zurück, wie z. B. Ovid [43]) mit den Worten bezeugt: „ultima caelestum terras Astraea reliquit".

Seit alter Zeit wurde der Tierkreis, der Zahl der Monate entsprechend, in zwölf Felder eingeteilt. Die Reihenfolge der Bilder, wie sie noch heute besteht, gibt bereits das alte Distichon wieder:

Sunt aries, taurus, gemini, cancer, leo, virgo
Libraque, scorpio, acritenens, caper, amphora, pisces.

Aber wenn hier zwischen Jungfrau und Skorpion die Wage genannt wird, so ist das eine Neuerung, die erst im späteren Altertum durchgedrungen ist. Bei Griechen und Babyloniern soll das entsprechende Feld ursprünglich entweder frei geblieben oder von den übergreifenden Skorpionsscheren ausgefüllt gewesen sein. Dagegen sollen die Ägypter die Wage in den Tierkreis eingereiht haben.[44]) Schon danach ist es gänzlich unwahrscheinlich, daß die Griechen der Gerechtigkeit die Wage zum Attribut gegeben haben sollten, weil zwar nicht im griechischen, aber im ägyptischen Tierkreis neben der Asträa-Dike-Jungfrau die Wage erscheint. Auf die zahlreichen Dunkelheiten und Streitfragen, die heute noch in der Geschichte der Tierkreisbilder bestehen,[45]) brauchen wir aber hier um so weniger einzugehen, weil das astronomische Zusammentreffen von Jungfrau und Wage im Tierkreis, gerade wenn es sich dabei um die Wage der Gerechtigkeit handeln sollte, darüber hinaus auf andere geistigere Zusammenhänge und Vorstellungen zurückweist. Asträa galt den Griechen als eine an den Himmel entrückte Göttin der Gerechtigkeit. Wenn man unter diesen Umständen die Entstehung des Attributs auf die himmlische Wage des Tierkreises zurückführen will, so schiebt man damit die Erklärung nur weiter hinaus, und an Stelle der ersten Frage erheben sich drei neue nach dem Woher, Warum und Wieso. Ob zwischen dem Attribut und dem Tierkreisbild Beziehungen bestehen, können wir zunächst auf sich beruhen lassen.

Die göttliche Wage, von der Augustin mit Bezug auf die Heilige Schrift spricht, ist nicht die Wage des Sternhimmels; sie ist auch nicht christlichen oder biblischen Ursprungs. Sie ist eine Vorstellung, die längst, ehe Bibel und Christentum entstanden, den Heiden geläufig war. Ja, man kann fast sagen, der Gedanke ist so alt wie das Menschengeschlecht. Mit dem Glauben, daß über der Menschheit höhere Mächte walten, erwacht die Idee, daß diese Mächte die Menschen schufen, sie regieren und sie einst richten werden. Die krasse Wirklichkeit des Todes gibt der Phantasie Flügel und schiebt zwischen die Gegenwart und die Zukunft, zwischen das Diesseits und Jenseits das Gericht. Jedem steht es bevor und jeder will wissen, wie es dabei zugeht. Bis in alle Einzelheiten wird es ausgemalt. Der entscheidende Vorgang aber in dieser Bildersprache, die vom Glauben in die Wirklichkeit übersetzt wird, ist stets die Seelenwägung.

Berühmt vor allem ist die Darstellung des Totengerichts im ägyptischen Totenbuch.[46])

---

[43]) Met. I, 150.

[44]) »Zeitschrift für christliche Kunst« XII. 1900. Sp. 361 ff.

[45]) »Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte«, Jahrg. 1897: Reuleaux, „Über Sinnbilder aus dem Formenschatz der bildenden Kunst und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung".

[46]) Naville, »Das ägyptische Totenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie« 1886. Einleitung p. 159 ff. I. Taf. CXXXVI; Erman, »Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum« I. p. 417; Derselbe, »Die ägyptische Religion«. 1905. p. 102 ff. 143; »Beschreibung der Wandgemälde in der ägyptischen Abteilung (der Kgl. Museen zu Berlin)«, herausgegeben von der

Die Ägypter legten den Leichen Skarabäen auf die Brust und schrieben darauf Worte, welche dem Toten in den Mund gelegt wurden und an das eigene Herz gerichtet waren: „O Herz, das ich von meiner Mutter habe! O Herz, das zu meinem Wesen gehört! tritt nicht gegen mich als Zeuge auf, bereite mir keinen Widerstand vor den Richtern, widersetze dich mir nur nicht vor dem Wagemeister." Diese Zauberformel hatte ihren guten Grund. Wenn nämlich der Tote in die „Halle der beiden Wahrheiten" kam, so sah er sich nicht nur Osiris und den zweiundvierzig Richtern der Toten gegenüber, sondern gleich im Vordergrund stand eine große Wage. Der Ankömmling wird von der Mat, der Göttin der Wahrheit, empfangen und spricht eine Lobrede auf sich selbst, das bekannte negative Sündenregister, in dem auch von Maß, Gewicht und Wage die Rede ist: „Ich habe das Kornmaß nicht verringert. Ich habe das Ellenmaß nicht verringert. Ich habe das Ackermaß nicht verfälscht. Ich habe die Gewichte der Wage nicht beschwert. Ich habe die Zunge der Wage nicht verfälscht." Nachdem der Ärmste in dieser langen Beteuerung, die alle möglichen Vergehungen abstreitet, auch versichert hat, daß er sein Herz nicht durch unnütze Reue aufgezehrt habe, nehmen Horus und Anubis sein Herz, legen es auf die eine Schale der Wage und wiegen es gegen das Zeichen der Wahrheit, die Straußenfeder, ab; das Herz darf nicht leichter sein. Die Göttin Mat kontrolliert die Wägung, Thot bucht als Gerichtsschreiber das Resultat und teilt es Osiris mit.

Zu dem berühmten Kap. 125 des Totenbuchs sind in verschiedenen Exemplaren bildliche Darstellungen erhalten, die in Einzelheiten voneinander abweichen. Das Herz des Toten ist mitunter stilisiert, als Gefäß gezeichnet. Statt der Straußenfeder erscheint auf der anderen Wagschale zuweilen ein kleines Bild der Göttin Mat selbst, ein Gewicht von der Form, wie sie die Ägypter im täglichen Leben neben anderen anwandten.[47]) Die Ausstattung der Halle und des ganzen Bildes wechselt, je nach dem Raum, den der Künstler zur Verfügung hatte. Aber „das wesentliche war die Wage, der Verstorbene und Osiris";[48]) die Wägung fehlt nie.

Bei der großen Rolle, die die Vorstellung des Totengerichts in der Phantasie der alten Ägypter gespielt hat, ist es kein Wunder, daß Bezugnahmen auf Wage und Wägen auch in die Titulaturen des ägyptischen Ämterwesens eingedrungen sind. Wenn der englische „Custos balanciae" des Mittelalters hier bereits einen Vorgänger in dem „Hüter der Wage des Silberhauses" hat, der sich in einer Inschrift gelegentlich rühmt, die Einkünfte der Götter nicht verringert und das Zünglein der Wage nicht gefälscht zu haben,[49]) so erklärt sich sein Titel einfach aus der Wage, die er zu hüten hat. Aber viel interessanter ist die Tatsache, daß die Mitglieder der sechs oberägyptischen Gerichtshöfe „Geheimräte des Abwägens der geheimen Reden des großen Hauses" hießen, daß einer der dreißig Großen des Südens sich selbst einmal „Vorsteher der königlichen Behörde des Abwägens aller Worte" mit Bezug auf sein Richteramt nennt.[50])

Ohne Zweifel handelt es sich hier um eine Beeinflussung der Titulaturen der Richter durch jene Vorstellungen vom Totengericht und der Seelenwägung. Das Verhältnis kann nicht das umgekehrte sein; denn die Idee des Totengerichts ist älter.[51]) Und die Annahme einer gemeinsamen Wurzel für beide Erscheinungen, etwa in einer ursprünglichen bildlichen Abstraktion für das Urteilen des Richters ist ebenfalls ausgeschlossen; denn derartige allgemeine Abstraktionen entwickeln sich bei jedem Volk erst allmählich mit dem Fortschreiten der Kultur und sind anfangs unbekannt.

Der Gedanke an die Wage der Gerechtigkeit liegt hier offenbar sehr nahe. Die Wage des ägyptischen Totengerichts schließt jede, selbst die göttliche Willkür aus und soll die unbedingte Gerechtigkeit des Urteils sichern. Dazu kommt, daß die Göttin Mat, Maât oder Maât zwar heute überwiegend als Göttin der Wahrheit bezeichnet wird, aber bis vor kurzem durchweg Göttin der Gerechtigkeit oder der

Generalverwaltung, 5. Aufl. 1886. p. 36 f.; »Revue archéologique« I, 1. 1844. p. 235 ff., p. 291 ff.: Maury, »Recherches sur l'origine des représentations figurées de la psychostasie«.

[47]) Roskoff, „Wage" in »Schenkels Bibellexikon« V. 1875. p. 631.

[48]) Naville, Einleitung, p. 163.

[49]) Erman, »Ägypten« I. p. 160.

[50]) Erman, l. c. p. 200.

[51]) „Die Vorstellung von Osiris als dem Richter der Toten gehört bereits der Zeit des alten Reichs an", Erman, »Äg. Rel.« p. 102; von der Wage des Totengerichts gilt ohne Zweifel dasselbe.

Wahrheit und Gerechtigkeit hieß.[52]) Andererseits ist jedoch zu betonen, daß die Göttin Mat nur in einer Zwischenstellung zwischen Horus und Anubis, die die Wage bedienen, und Osiris, der den Vorsitz führt, die Wägung beaufsichtigt und niemals die Wage als Attribut in der Hand hält.

Wie bei den Ägyptern, so findet sich Totengericht und Wage auch in der altpersischen Überlieferung.[53]) In der dritten Nacht nach dem Tode kommt die Seele, vom Leibe geschieden, zu der Brücke Tschinvat, die Himmel und Erde trennt. Sobald dann die glänzende Sonne aufgeht, setzt sich der siegreiche Mithra mit reinem Glanz auf die Berge. Ihm zur Seite stehen hier im Gericht, wie sonst Sraoscha und Raschnu Razista. Mithra war ursprünglich der oberste Gott; dem entsprechen auch nach seiner Unterordnung unter Auramazda seine mannigfaltigen Kräfte. So kommt es, daß er auch den Frevel straft, das Recht belohnt, über die Toten Gericht hält und heute wohl geradezu Gott der Gerechtigkeit genannt wird. Sraoscha ist an Mithras Seite Bekämpfer der Dämonen, der bösen Geister, die die Brücke ins Jenseits nicht überschreiten dürfen. Raschnu Razista aber ist seinem Namen nach Personifikation der geradesten Gerechtigkeit. Ihm ist die Wage anvertraut, „die Wage der Geister, die keinem Menschen zuliebe eine Haaresbreite abweicht; Fürsten und Könige rechnet sie dem armseligsten der Menschen gleich.“[54]) Auf ihr wägt er die guten und schlechten Handlungen des Toten, wobei als gute Handlung auch das Bekenntnis der Schuld oder des Glaubens mitgerechnet wird. Die Wägung entscheidet dabei nicht nur über „selig“ oder „verdammt“. Auch wenn die Schale der guten Werke überwiegt, kommt es auf die Feststellung der Differenz an. Der Tote muß alsdann gleichwohl zunächst seine Übeltaten durch Strafe büßen, ehe er „zur Wohnung der Lieder“ über die Tschinvatbrücke eingehen darf.

Unter persischem Einfluß kehren ähnliche Vorstellungen bei den Mandäern[55]) wieder, einer Sekte, von der heute noch etwa 1500 Köpfe südlich von Bagdad leben sollen. Die Rolle des Raschnu Razista spielt hier Abatur; seine Wage ist „an der Tür des Hauses des Lebens“ aufgestellt. „Er wägt die Werke und wägt den Lohn und fügt den Geist zur Seele. Wen er wägend wägt und vollwichtig erfindet, den hebt man empor, man gibt ihm einen Ruhepunkt in dem Leben. Wen er wägt und nicht vollwichtig erfindet, dem macht man von da an seinen Prozeß.“

Totengericht und Seelenwägung sind ferner für den Buddhismus bezeugt, wenn die Beweise vorläufig auch nicht in die älteste Zeit zurückreichen. Maury[56]) hat bereits ein buddhistisches Gemälde beschrieben, das den Hergang sehr anschaulich darstellt. Es scheint aus Tibet zu stammen und soll seiner Entstehung nach kaum über das X. Jahrh. nach Christus hinaufgerückt werden können. Ein entsprechendes Gerichtsbild aus Tibet besitzt das Berliner Völkerkunde-Museum;[57]) der Wagehalter hat den Kopf eines Stieres, sein Nachbar, der das Protokoll führt, den Kopf eines Hirsches. Die vorderindische Sammlung[58]) desselben Museums enthält einen Holzschnitt mit einer Wägung. Und eine große figurenreiche Darstellung des Totengerichts ist ferner ebenda auf einem Bild der buddhistischen Höllen zu sehen, welches aus der japanischen Sammlung des Dr. Ehrenreich von 1894, also wohl aus Japan stammt. In Gegenwart des Totenrichters wird ein Mensch gewogen; in der anderen Schale scheint ein Steinblock zu liegen.

Auch in der Bibel begegnen bei den alten Juden ähnliche Vorstellungen. In den Büchern Mose[59]) findet sich die Vorschrift: „Rechte Wage, rechte Pfunde, rechte Scheffel, rechte Kannen sollen bei euch sein; denn ich bin der

[52]) Vom Saal der doppelten Gerechtigkeit spricht Duncker, »Geschichte des Altertums« I[4]. 1874. p. 61; Naville, Einleitung, p. 161; von der Göttin der Gerechtigkeit mit der Straußfeder Roskoff l. c.; von der Mat als der Göttin der Wahrheit und Gerechtigkeit Weber, »Weltgeschichte« I[2]. 1882. p. 164; von der Straußfeder als dem Zeichen der Wahrheit und Gerechtigkeit Duncker, l. c.

[53]) Lehmann, in: »Chantepie de la Saussaye, Lehrbuch der Religionsgeschichte« II[3]. 1905. p. 222 f.; Duncker, IV[4]. 1874. p. 78 ff., 131 f.; Maury, p. 293.

[54]) So Lehmann; ausführlicher Brandt, „Das Schicksal der Seele nach dem Tode nach mandäischen und parsischen Vorstellungen“, in: »Jahrbücher für protestantische Theologie« XVIII. 1892. p. 432.

[55]) Brandt, p. 405 f.; Kessler, in: »Herzogs Real-Enzyklopädie für protestantische Theologie« XII[3]. 1903. p. 155 f. 178; Gruppe, »Griechische Mythologie und Religionsgeschichte« II. 1906. p. 863 Note 10.

[56]) p. 293 f.

[57]) Tibet, Schrank 134. [58]) Schrank 10.

[59]) 3. Mos. 19, 36; 5 Mos. 25, 13 f. Vgl. Poet. Carol. I. p. 501; Schwabensp. L. R. Lassberg 201.

Herr, euer Gott, der euch aus Ägyptenland geführet hat." Und ähnlich lesen wir in den Sprüchen:[60]) „Rechte Wage und Gewicht ist vom Herrn." Bei Jesajas[61]) spricht der Herr: „Und ich mache Recht zur Richtschnur und Gerechtigkeit zur Setzwage." Neben dem Schwert findet sich die Wage ferner in dem wunderlichen Bilde, in das der Prophet Hesekiel einen an ihn gerichteten Befehl Gottes kleidet: „Und du Menschenkind, nimm ein Schwert, scharf wie ein Schermesser, und fahre damit über dein Haupt und Bart, und nimm eine Wage und teile sie damit. Das eine Teil sollst du mit Feuer verbrennen mitten in der Stadt, wenn die Tage der Belagerung um sind; das andere dritte Teil nimm und schlage es mit dem Schwert rings umher; das letzte dritte Teil streue in den Wind, daß ich das Schwert hinter ihnen her ausziehe." Sehr richtig betont Kraetzschmar[63]) in seinem Kommentar zu dieser Stelle, daß die Wage hier nicht sowohl erwähnt wird, weil es auf ganz genaue Drittelung der Haare ankommt, als vielmehr, weil sie dem Propheten Abbild der gerecht abwägenden göttlichen Gerechtigkeit ist; er nimmt an, daß ihm dabei jene Worte aus dem Jesajas vorgeschwebt haben. Jedenfalls ist es höchst merkwürdig, wie hier gänzlich unabhängig von der unmittelbaren Entstehung der Attribute der Gerechtigkeit in dieser Ankündigung des göttlichen Strafgerichts die beiden Symbole Wage und Schwert begegnen. Auf die Beziehung, die zwischen den Worten Hesekiels und der Darstellung der Gerechtigkeit besteht, hat nicht etwa Kraetzschmar zuerst aufmerksam gemacht; sie ist seit vielen Jahrhunderten bekannt. Schon im Mittelalter ist aus diesem Grunde die Gerechtigkeit zuweilen unter dem Bilde Hesekiels dargestellt worden.[64])

Auch vom Menschen- und Seelenwägen ist bereits im alten Testament die Rede. „So wäge man mich auf rechter Wage, so wird Gott erfahren meine Frömmigkeit", sagt Hiob[65]) in seiner Selbstverteidigung und appelliert damit an die Wägung im Gericht Gottes und an seine Gerechtigkeit. „Tekel, das ist, man hat dich in einer Wage gewogen und zu leicht gefunden", so deutet Daniel[66]) dem König Belsazer die Geisterschrift an der Wand; „aber des Nachts war der Chaldäer König Belsazer getötet". Es ist nicht genau dieselbe Vorstellung, die uns vorhin bei den Ägyptern begegnete, aber eine sehr nah verwandte.

Aus dem Neuen Testament kommt eine Stelle der Offenbarung in Betracht. Bei der Aufzählung der apokalyptischen Reiter heißt es im sechsten Kapitel:[67]) „Und siehe, ein schwarz Pferd, und der drauf saß, hatte eine Wage in seiner Hand, und ich hörte eine Stimme unter den vier Tieren sagen: Ein Maß Weizen um einen Groschen und drei Maß Gerste um einen Groschen; und dem Öle und Wein thu kein Leid." Die rätselhaften Schlußworte haben sich als eine Anspielung auf ein Gesetz aus der Zeit Domitians herausgestellt.[68]) Die Plage aber, die der Reiter auf dem schwarzen Pferde bringt, ist der Hunger. Wahrscheinlich hat dem Verfasser der Offenbarung jene Stelle Hesekiels vor Augen gestanden. Jedenfalls aber hat die Wage hier genau wie dort zugleich die allgemeine Bedeutung, auf die Gerechtigkeit des göttlichen Strafgerichts hinzuweisen, dessen Vollstrecker die apokalyptischen Reiter sind.

Die Frage ist jetzt: Wie steht es mit Seelenwägung und Totengerichtswage bei den Griechen, bei dem Volk, das die Wage zuerst zum Attribut der Gerechtigkeit gemacht hat? Haben die Griechen jene Vorstellungen gar nicht oder nur von anderen Völkern gekannt oder waren sie ihnen selber geläufig? Die Antwort gibt uns Homer. Zeus selbst wägt in der Ilias[69]) in goldener Wage die Todeslose der Troer und Achäer, und ebenso Hektors und Achills; die zum Hades sich senkende Schale der Achäer und Hektors bringt das Verderben. Ganz analog sehen wir die Seelenwägung, die dem Kampfe Achills und Memnons vorausgeht, auf

---

[60]) 16, 11; vgl. 11, 1.

[61]) 28, 17; Nowacks »Handkommentar zum Alten Testament« III, 1: »Das Buch Jesaia«, übersetzt und erklärt von Duhm. 1892. p. 176 f.; Duncker II[4]. 1875. p. 240; Luther übersetzt: „ich will . . . . die Gerechtigkeit zum Gericht machen".

[62]) 5, 1. 2.

[63]) Nowack III, 3, 1: »Das Buch Ezechiel«, übersetzt und erklärt von R. Kraetzschmar 1900. p. 53 f.

[64]) Barbier de Montault, »Traité d'iconographie chrétienne« I. 1890. p. 221; F. X. Kraus, »Geschichte der christlichen Kunst« II, 1. 1897. p. 392.

[65]) 31, 6.

[66]) 5, 27. 30.

[67]) V. 5 f.

[68]) Sueton, Dom. 7. Bousset, Komm. p. 135.

[69]) VIII, 69 ff. XXII, 209 ff.; Burckhardt, »Griechische Kulturgeschichte« II[3]. o. J. p. 127.

einem Vasenbilde[70]) dargestellt: die Seelen der Kämpfer stehen als geflügelte Figuren in den Schalen; nicht Zeus, sondern Hermes, der Seelenführer, vollzieht die Wägung. Aber nicht nur Zeus und Hermes tragen die Wage. Wenn Schiller[71]) von „des Orkus strenger Richterwage" spricht, so lebt in seinem Wort echt hellenische Auffassung fort. Denn schon Minos hält die Wage in der Hand.[72]) Auch die Parze Atropos wird so abgebildet.[73])

Aber noch mehr: die Seelenwägung ist nicht nur eine auch in Griechenland verbreitete Vorstellung. Sondern die griechischen Quellen lassen zugleich aufs deutlichste erkennen, daß die Wage der Dike dieselbe Wage ist, die einst der homerische Zeus in Händen hielt.

Im Hymnos auf Hermes heißt es in Thudichums[74]) Übersetzung:

Hurtig gelangten sie nun zu dem duftigen Kulm des Olympos,
Hin zu dem Vater Kronion, des Zeus hochherrliche Kinder.
Denn dort lag für die Beiden des Rechts Wagschale bewahret.

Sofort erkennt man die Weiterbildung der Vorstellung, die Homer einst wiedergab. Zeus wägt nicht mit der Wage in der Hand die Lose der streitenden Parteien. Es ist rein bildliche Rede. Aber das Bild beschränkt sich nicht darauf, wie man aus der Übersetzung schließen muß, die Wage dem Zeus beizulegen. Im Urtext[75]) steht nicht „des Rechts Wagschale", sondern „*Δίκης τάλαντα*". Aus der Hand des Zeus ist die Wage in die Hand der Dike, seiner Tochter, gelangt. Dieser Ausdruck *τάλαντα Δίκης* ist in der griechischen Dichtung sprichwörtlich geworden, genau so wie heute „die Wage der Gerechtigkeit". Wenn Wilamowitz[76]) jenen Dithyrambus des Bakchylides übersetzt:

„Was die Allmacht der Götter uns auferlegt hat,
die Wage des Rechtes uns zugewogen,
erfüllen werden am Tage der Zahlung
wir unsere Pflicht",

so steht auch hier im Original[77]) *Δίκας τάλαντον*. Oder wenn Weber[78]) ein Lied des Diotimos übersetzt:

„Denn er bewahret
Gradausgehendes Recht scharf nach der Wage des Zeus",

so lauten die griechischen Worte[79]) vielmehr:

*„οὐ γὰρ ἀφαυρῶς
ἐκ Διὸς ἰθείης οἶδε τάλαντα δίκης."*

Damit ist die Kette unserer Beweisführung geschlossen. Der Gedanke der Seelenwägung durch die Gottheit ist der Ursprung der Wage der Gerechtigkeit. Es bleibt in diesem Zusammenhang nur noch darauf hinzuweisen, daß jene Vorstellung sich in der Folge, nachdem das Attribut längst eingebürgert war, allenthalben forterhalten und damit auch zur Verbreitung und festeren Eingewöhnung des Attributs beigetragen hat.

Unter der Einwirkung des Alten Testaments findet sich die Seelenwägung in der talmudistischen Literatur.[80]) Und zwar greift hier tatsächlich jener Gedanke an das Sternbild der Wage im Tierkreis zugleich Platz. So heißt es an einer Stelle: „Der Engel der Finsternis fragte Gott: was wirst du nach ihm, dem Sternbilde der Jungfrau erschaffen? Die Wage, weil des Menschen Handlungen auf der Wage gewogen werden"; und an einer anderen: „In der Wage werden Israels Sünden vergeben." Auch im Traktat Rosch-Haschana[81]) kommt dieselbe Vorstellung vor: Gott drückt die Wagschale des Verdienstes herunter und hebt die Wagschale der Sünden in die Höhe.

Auch den Mohammedanern ist die Seelenwägung im Jüngsten Gericht geläufig. So heißt es in der 7. Sure des Korans:[82]) „An jenem Tage wird die Wage nur in Gerechtigkeit wiegen. Diejenigen, deren gute Handlungen die Wagschale beschweren, werden glückselig sein. Die aber, deren Wagschale zu leicht befunden wird,

[70]) Baumeister, »Denkmäler des klassischen Altertums« II. p. 920 f. Abbild. 994.

[71]) »Die Götter Griechenlands«.

[72]) Kraus, »Geschichte der christlichen Kunst« I. 1896. p. 123.

[73]) Lübker p. 760.

[74]) »Griechische Dichter in neuen metrischen Übersetzungen«, herausgegeben von Osiander u. Schwab, Bd. 75 = Homers Werke, Bd. 13: »Die homeridischen Dichtungen«, Stuttgart 1870. p. 43.

[75]) Gemoll, »Die homerischen Hymnen« 1886. p. 43. v. 324.

[76]) Bakchylides 1898. p. 27.

[77]) Bacchylides ed. Jebb 1905. p. 376.

[78]) »Griechische Anthologie«, metrisch übersetzt, Bd. 2. 1851. p. 147.

[79]) »Anthologia graeca« ex recens. Brunckii ed Fr. Jacobs I. 1794. p. 184. VII. 1798. p. 160.

[80]) Levy, »Neuhebräisches und chaldäisches Wörterbuch« III. 1883. p. 3 (Pesikta rabbathi und Pesikta Bachodesch, cf. IV. p. 731 ff.).

[81]) Goldschmidt, »Der babylonische Talmud« III. 1899. p. 334. Ullmann, »Koran«. 5. Aufl. 1865. p. 112 Note 1.

[82]) Ullmann p. 112.

haben das Verderben ihrer Seele selbst verschuldet, weil sie gegen unsere Zeichen ungerecht waren." Und die 101. Sure „Die klopfende Stunde" wiederholt denselben Gedanken: „Wessen Schale sinkt, dem wirds im ew'gen Leben gut, und wessen Schale steigt, sinkt in die Flammenwut."[83])

Vor allem aber hat der Gedanke der Seelenwägung die denkbar größte Verbreitung in der christlichen Überlieferung gefunden. Im Buche Henoch[84]) lesen wir: „Und danach sah ich alle Geheimnisse der Himmel und wie das Reich verteilt wird und wie die Taten der Menschen auf der Wage gewogen werden." „Und der Herr der Geister hat einen Auserwählten auf den Thron der Herrlichkeit gesetzt, und er wird alle Werke der Heiligen oben im Himmel richten und ihre Taten werden auf der Wage gewogen werden." Mit Bezug auf die Wage des Jüngsten Gerichts erscheint ferner das Bild der Wage zuweilen auf altchristlichen Grabsteinen.[85]) Zum Träger der Wage aber, zum Seelenwäger, wurde der Erzengel Michael, der zwar semitischen Ursprungs ist, aber daneben deutliche Züge der Verwandtschaft mit dem Hermes-Merkur der alten Heiden verrät.

Aus der unendlichen Fülle der Darstellungen Michaels als des Seelenwägers im Jüngsten Gericht seien hier nur einige Beispiele herausgehoben.

Im Dom zu Bamberg befindet sich eine Darstellung der Wägung der Seele Kaiser Heinrichs II. von Tilman Riemenschneider aus dem Anfang des XVI. Jahrh.[86]) Michael steht hier geflügelt, ein Schwert in der Rechten, mit der Linken die Wage haltend, in deren einer Schale ein Gewicht liegt, das die Teufel vergeblich herunterzerren wollen, während in der tieferstehenden Schale ein Kelch liegt. Der Kaiser selbst steht daneben. Dies ist die „Wage am Grabe Kaiser Heinrichs II. zu Bamberg", von der das Volk glaubt: wenn die Zunge derselben genau in die Mitte zu stehen komme, werde die Welt untergehen.[87])

Höchst interessant ist ferner die Verwertung der römischen Manzipationsformen für die Seelenwägung auf einem alten Holzschnitt,[88]) der aus Deutschland, und zwar aus dem XVI. oder XVII. Jahrh. zu stammen scheint. Er trägt die Inschrift $\overline{MC}.\overline{AN}$., was offenbar mancipatio animae, Seelenkauf, bedeutet. Libripens ist natürlich der heilige Michael mit der Wage in der Hand. Als „quinque testes cives romani" fungiert eine sehr gemischte Gesellschaft: Maria, zwei Heilige und zwei Teufel. Auch das „aes" in Gestalt eines kurzen Metallstäbchens fehlt nicht.

Wie in der Kunst seit dem frühen Mittelalter, so erscheint Michael als Seelenwäger durch alle Jahrhunderte hindurch auch in der Dichtung. Aber hier wie dort ist es nicht stets Michael, der die Wage des Gottesgerichts hält, zuweilen erscheint sie in der Hand Gottes oder Christi oder wird von einer Hand gehalten, die sich aus den Wolken herausstreckt. Ein Beispiel der letzten Art teilt Didron[89]) aus Salamis, aus dem Gebiet der byzantinischen Kunst mit; neben der Wage steht hier die Inschrift *ὁ ζυγὸς τῆς δικαιοσύνης*, Wage der Gerechtigkeit. In Miltons Paradies[90]) nimmt Gott die goldene Wage der Asträa aus dem Tierkreis, um auf ihr den Ausgang des Kampfes zwischen Satan und den Erzengeln abzuwägen. Und in Klopstocks Messias[91]) steigt des Herrn Sohn auf den Thron des Gerichts mit der Wagschal und wägt; wie eine Darstellung Christi mit der Wage in der Hand schon in einem angelsächsischen Manuskript aus der Zeit um das Jahr 1000 begegnet.[92])

---

[83]) Ullmann p. 512; Hollenberg, »Hülfsbuch für den evangelischen Religionsunterricht in Gymnasien«. 38. Aufl. 1890. p. 184.

[84]) Herausgegeben von Flemming und Radermacher (»Griechische christliche Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte«, herausgegeben von der Berliner Akademie) 1901. p. 66. Kap. 41; p. 80. Kap. 61, 8; cf. p. 67. Kap. 43.

[85]) Münz, „Wage", in: »F. X. Kraus, Real-Enzyklopädie der christlichen Altertümer« II. 1886. p. 962 f.; Kraus, »Geschichte der christlichen Kunst« I. 1896. p. 123.

[86]) Gipsabguß im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

[87]) Wolfgang Menzel, »Christliche Symbolik« II. 1854. p. 529; er verweist auf Grimm, »Deutsche Sagen« Nr. 294.

[88]) Maury l. c. p. 305 f. mit Abbildung.

[89]) Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine avec une introduction et des notes par Didron traduit par Durand. Paris 1845. p. 269 ff. Note 1. p. 271.

[90]) Maury p. 218.

[91]) Werke, Göschen. 1854. III. p. 202, Ges. 20; vgl. p. 67, Ges. 17; p. 83, Ges. 18; p. 113, Ges. 19; p. 120, Ges. 19; p. 191, Ges. 20; I. p. 236, Ges. 7.

[92]) Müller und Mothes II. p. 812.

Allenthalben findet sich gerade in der deutschen Literatur des XVIII. Jahrh. die Wage des Weltgerichts. So in Herders Gedicht „Die Wage", wo wieder auf das Sternbild Bezug genommen wird.[93]) Oder in Schillers Räubern[94]), in Franz Moors Vision vom Jüngsten Gericht: „Da trat hervor ein Dritter, der hatte in seiner Hand eine eherne Wage, die hielt er zwischen Aufgang und Niedergang und sprach: Tretet herzu, ihr Kinder von Adam — ich wäge die Gedanken in der Schale meines Zornes und die Werke mit dem Gewicht meines Grimms!" Todsünde auf Todsünde wird in die Schale geworfen, aber schwerer als alle bleibt die andere Schale, voll vom Blute der Versöhnung, bis zuletzt ein alter Mann eine Locke von seinem silbernen Haupthaar schneidet und in die Schale der Sünden wirft, „und siehe, sie sank, sank plötzlich zum Abgrund, und die Schale der Versöhnung flatterte hoch auf." „Du allein bist verworfen."

An diese Wage des Jüngsten Gerichts schließen sich ferner zahlreiche verwandte Vorstellungen an, teilweise unter Einwirkung althellenischer Ideen. „Über meine italienische Reise halten die Götter noch die Wage in Händen, das Zünglein schlägt herüber, hinüber", sagt Goethe.[95]) „Wäget das Schicksal Leben und Tod?" fragt Herder.[96]) Auch Goethe[97]) spricht von „des Schicksals Wage", die über dem Menschen waltet, und ebenso Schiller[98]) von dem Schicksal der Menschen, das unter sich in fürchterlich schönem Gleichgewicht steht: „Die Wagschale dieses Lebens sinkend, wird hochsteigen in jenem, steigend in diesem, wird in jedem zu Boden fallen." Schon Dante vergleicht in der Hölle[99]) die Sünder, die unter der Last ihrer bleiernen Kutten, ihres Schicksals stöhnen, einer schwer beladen knarrenden Wage. An des Schicksals Wage reiht sich bei Goethe[100]) „des Glückes große Wage", auf der die Zunge selten einsteht.

Aus diesen Vorstellungen erklären sich weiter allerlei Bräuche. In Indien läßt sich ein Ordal der Wage[101]) nachweisen, bei dem der Angeklagte zweimal gewogen wird. Vor der zweiten Wägung muß er seine etwaige Schuld auf sich nehmen; wiegt er alsdann schwerer, so gilt er als schuldig. Vielleicht hängt die Entstehung dieses Ordals mit dem indischen Glauben an die Wägung im Totengericht zusammen. Jedenfalls ist bei uns in Deutschland im Mittelalter die Wilsnacker und Netzebander Sündenwage[102]) ohne Zweifel lediglich infolge der Vorstellung von der Seelenwägung und der Verwechslung von Kirche und Warenhaus entstanden. Wahrscheinlich hängt mit der Totengerichtswage auch die seltsame Sitte zusammen, kranke Knaben zwecks abergläubischer Heilung in der Kirche zu wägen und die als Gegengewicht dienende Gabe zu opfern.[103])

Außerdem begegnen selbstverständlich zahlreiche Bezugnahmen auf die Seelenwägung in der christlichen theologischen Literatur seit der Zeit des Altertums. Wenn Augustin an jener Stelle von der „divina statera de scripturis sanctis" sprach, so ist das natürlich nur ein Beispiel unter vielen.

In allen diesen Fällen handelt es sich zwar nicht um die Wage als Attribut der Göttin oder Allegorie der Gerechtigkeit, wohl aber um Gedanken und Darstellungen, die denen, aus welchen das Attribut entstand, aufs nächste verwandt sind. Im weiteren Sinne läßt sich auch die Wage in der Hand Michaels oder Gottes oder Christi oder des Schicksals als Wage der Gerechtigkeit bezeichnen.

(Schluß folgt.)

Berlin. Ernst v. Moeller.

[93]) Werke, herausgegeben von Kurz I. p. 139 f.
[94]) V, 1.
[95]) Sanders, »Wörterbuch der deutschen Sprache« II, 2. 1865. p. 1449.
[96]) Werke I p. 69: »Die Bürde des Lebens«.
[97]) Sanders l. c.
[98]) Räuber V, 1.
[99]) Ges. 23.
[100]) Sanders l. c.
[101]) Kohler l. c. p. 65.
[102]) Otte, »Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie« I[5]. 1883. p. 383.
[103]) Heilig, „Das Wägen der Knaben" (Unter-Grombach, Amt Bruchsal, Visitationsbericht von 1683), in: »Zeitschrift des Vereins für Volkskunde« XVII 1907. p. 96 f.

Grenzen der christlichen Kunst.*)

(Mit 2 Abbildungen.)



Das begonnene Jahr 1908 wird im Sommer wiederum eine Düsseldorfer Ausstellung im Kunstpalaste am Rheinufer bringen. Sie wird gerade für dieses Jahr veranlaßt durch die Tagung der Generalversammlung der Katholiken Deutschlands und wird, wie das nahe liegt, der christlichen Kunst gelten.

Was ist christliche Kunst? und was für Werke hat eine Ausstellung christlicher Kunst zu bringen, wenn sie ihre Aufgabe nicht überschreiten, aber ihre Grenzen auch so weit als zulässig ziehen will, vor allem aber, wenn sie die christliche Kunst der Vergangenheit würdigen, die der Gegenwart fördern, die der Zukunft gestalten helfen will? Man hat sich vielfach daran gewöhnt, den Namen „christliche Kunst" enge zu fassen und nur bildliche Darstellungen biblischer Stoffe, katholischerseits natürlich auch Darstellungen aus der Heiligenlegende, unter diesen Namen zu begreifen, aber auch diese Darstellungen nur unter gewissen, durch das Herkommen mehr oder minder genau bestimmten Einschränkungen als Werke der „christlichen Kunst" anzusehen.

Aber das geht doch wohl nicht an. Das Christentum greift weiter, und darum auch die christliche Kunst. Wer der letzteren wirklich dienen will, muß sie im weiteren Sinne und in allen ihren Teilen und Hilfsmitteln ins Auge fassen. Der Gegenstand der Darstellung wird dabei immer stark im Vordergrunde bleiben, aber er darf als das künstlerisch eigentlich Äußerlichste nicht allein bestimmend sein, noch weniger immer und unbedingt an gewisse herkömmliche Darstellungsformen gekettet werden. Damit hängt es zusammen, daß die christliche Kunst nicht die Kunst einer einzelnen christlichen Konfession sein kann.

Es gibt zahlreiche Dinge, ja selbst darstellerische Auffassungen derselben, die dem

*) [Eine interkonfessionelle Ausstellung auch religiöser Kunstwerke, also eine gemeinsame Vorführung von Darstellungen, unter denen auch religiöse, von Künstlern verschiedener Konfession ausgeführte Szenen, gehört bekanntlich zu den herkömmlichen Veranstaltungen. Außergewöhnlich wäre es, wenn eine Ausstellung nur derartige Darstellungen böte. Daß eine solche aber prinzipiell gar keinen Bedenken unterliegen würde, ist über jeden Zweifel erhaben. — Als eine Veranstaltung seitens einer der jährlich stattfindenden Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands, d. h. als ein Glied im Organismus der mit ihnen verbundenen Einrichtungen, würde sie Befremden erregen, obwohl zu diesen öfters, wenn auch nicht gerade regelmäßig, eine Kunstausstellung zählte (eine solche fehlte sogar in Köln (1894) und letzthin in Würzburg). — Es kann daher nicht auffallen, daß der anfangs gehegte Plan, eine interkonfessionelle Ausstellung für nächstes Jahr in Düsseldorf in dieser Verbindung vorzubereiten, aufgegeben, nunmehr ohne jeden inneren Zusammenhang mit der Katholikenversammlung eine Ausstellung für christliche Kunst geplant ist. Bedenklich ist eine solche eigentlich nur insofern, als erfahrungsgemäß bei derartigen Gelegenheiten auch Darstellungen sich einschleichen, die aus dem Rahmen fallen, geeignet, eher Anstoß als Erbauung zu erregen. Dies wird nicht der Fall sein, wenn hierbei die Grenzen der christlichen Kunst gewissenhaft respektiert werden, so daß die hier folgende Untersuchung über dieselben als zeitgemäße Studie erscheint. — Sie setzt natürlich voraus, daß der christliche Themate behandelnde Künstler innerlich erfüllt ist von den Ideen, denen er Ausdruck leihen will, also nicht ein vages rationalistisches Christentum unterhält, sondern auf dem Boden der geoffenbarten Wahrheit steht, mögen seine religiösen Darstellungen für die Kirche oder für das Haus bestimmt sein. In beiden Fällen muß das Christentum nicht nur Vorwand oder Folie, sondern Wahrheit und Überzeugung sein. Die Kirche hat freilich für ihre Wand- und Tafelgemälde, wie für ihre Statuen und Gruppen ihren eigenen Bilderkreis; der aber ist umfassend genug, um auch für das Haus und seine Ausstattung manches übrig zu lassen. Dieses hat aber daneben sein eigenes Gebiet, das vielleicht unter der Bezeichnung als religiöse Genremalerei zusammengefaßt werden darf. Wenn ihr der Ernst nicht fehlt, die Tendenz nicht vorwiegt, hat sie als Zimmerschmuck ihre volle Berechtigung, obgleich sie für die religiöse Erziehung allein nicht ausreicht. In den Schulen würden solche Genrebilder als Illustrationen für den Religionsunterricht nicht genügen, da sie leicht zur Verflachung führen könnten.

Wird die Beurteilung der religiösen Darstellungen von diesen festen Grundsätzen geleitet, auch die Auswahl der für die Ausstellung angemeldeten Kunstwerke, dann kann diese gute Früchte bringen trotz des gegenwärtigen Wirrsals auf diesem Gebiete, denn auf den Geist kommt es hierbei in erster Linie an. — Wenn aber sogar die in dieser Zeitschrift (XVIII, 255 und XIX, 284) besprochene „Bibel in der Kunst" als eine von einem zuverlässigen Verleger besorgte, mit Vertrauen erwartete und in ihrer Probelieferung allgemein mit Freude begrüßte großartige Veröffentlichung nachher mancherlei Bedenken erregte, wie begründet mag dann an die Aufnahmekommission die Aufforderung erscheinen, mit aller Vorsicht zu verfahren und durch kein Bildwerk den Räumen die Weihe zu nehmen, die uneingeschränkt in ihnen walten muß, mögen sie den Schmuck für das Gottes- oder für das Familienhaus aufnehmen, für den sich sogar eine gewisse Scheidung in manchen Fällen empfehlen mag. D. R.]

Christentume als solchem eigen und darum den christlichen Konfessionen gemeinsam sind. Deshalb trug auch für die evangelische Friedenskirche in Düsseldorf Professor von Gebhardt kein Bedenken, sich in seinen Kompositionen hinsichtlich der nächsten Umgebung des Altares enge an die altchristlichen Basiliken in Italien anzuschließen. Wer im Zurückdenken an jene echtkatholischen Kirchen vor den Chorabschluß oder die Apsis der Friedenskirche tritt, der wird von dem Gemeinsamen in Idee und Auffassung so Großzügiges sehen, daß er als Protestant nichts ihm Eigentümliches, wenn er Katholik ist, nichts ihn direkt Befremdendes gewahrt; denn wenn St. Petrus nicht die Schlüssel trägt, so braucht das nicht unbedingt zu befremden. Auch die orientalische, insbesondere die russische Kirche, hat ihre christliche Kunstgeschichte und kann den anderen christlichen Kirchen und Konfessionen gebend und empfangend gegenüberstehen. Aber auch innerhalb einer Kirche oder Konfession bringen äußere Verhältnisse, vor allem nationale Eigentümlichkeiten, tiefgreifende Verschiedenheiten hervor, Verschiedenheiten, die recht wohl weiteren Kreisen christlicher Kunstbetätigung zugute kommen können. Wie energisch unterschied und unterscheidet sich zum Teil heute noch süddeutsche und norddeutsche oder gar nordische christliche Kunst! und es sollten nicht beide voneinander lernen können? Und dann erst! Das Christentum wird wahrlich nicht durch die Kirchenmauern um- und abgeschlossen, und so ist auch nicht nur das christliche Kunst, was innerhalb der Kirchenmauern oder in diesen selber zu erscheinen bestimmt oder geeignet ist. Die Bezeichnung „christliche Kunst" muß also in weitem und mehrfachem Sinne verstanden werden.

Im engsten Sinne wird diejenige Kunst insbesondere als christliche Kunst bezeichnet, die sich unmittelbar in den Dienst des christlichen Kultus stellt und eigentlich christlich-kirchliche Kunst heißen müßte. Sie greift — um hier von der christlichen Poesie ganz abzusehen — als Malerei und Plastik ihre Stoffe aus der heiligen Schrift und der Legende und bringt Ideen und Vorstellungen, die den christlichen Glauben und die ausschließend christliche Sittenlehre betreffen, zur Anschauung; als Musik vertont sie Poesien, die an diese Stoffe geknüpft sind, und gibt begleitenden Empfindungen in Instrumentalkompositionen auch wortlos Ausdruck; als Architektur schafft sie Gebäude, die dem christlichen Kultus dienen und seinen Anforderungen entsprechen; als Textilkunst entwirft sie, irgend einem Stile oder irgend welcher Zeitforderung folgend, kirchliche Gewänder, Teppiche, Fahnen, Stickereien und Webereien verschiedensten liturgischen Gebrauches und gibt den Entwürfen künstlerische Ausführung; als gewerbliche Kunst in Anwendung von Metallen, Elfenbein, Holzarten, schönen Steinen und Steingebilden hat sie unzählige hochstrebende Aufgaben; in all dem aber verknüpft die christliche Kunsttätigkeit mit dem Materiellen und in die sinnliche Wahrnehmung Fallenden das Übersinnliche in christlichem Geist. Indem nun aber im Christentum so sehr viel Übersinnliches vorhanden ist und innerhalb dieses Übersinnlichen jede erkannte Wahrheit unverlierbar und unabänderlich ist, so sieht sich die christliche Kunst gar vielfach auf Allegorien und Symbole hingewiesen. Und weil jedes Übersinnliche im Christentume so klar und scharf umgrenzt und abgegrenzt ist, Wechsel im Ausdruck aber so leicht auch Verschiedenheit der Vorstellungen und Meinungen im Gefolge hat, so kann es nicht wunder nehmen, daß gerade auf den Gebieten des Allegorischen und Symbolischen so manches eine traditionelle, ja eine als unerschütterlich angesehene Gültigkeit bekommen hat. Ich nenne als minder durchschlagendes Beispiel die Farbe. Wie typisch ist unter so vielem andern durch Jahrhunderte hindurch und in weiter Verbreitung für die Kleidung Mariä die Verbindung von Rot und Blau geblieben! Zu Zeiten hätte man es für eine Art Unrichtigkeit, wenn nicht Unrecht, gehalten, eine andere Farbe zu wählen, als das rote Kleid und den blauen Mantel. Ruht diese Tradition auf einer einzelnen hervorragenden Darstellung, wie im klassischen Altertum so manche Göttertypen, oder hat sie gar einen historischen Untergrund, oder liegt Allegorisches der Farbenwahl zugrunde? Sollten etwa aus den drei göttlichen Tugenden mit ihren drei Farben — blau, grün und rot — für Maria der Glaube und die Liebe in den Vordergrund treten, wie auch das Rot für Johannes, den Jünger der Liebe? und sollte vielleicht gerade deshalb für das Kleid die rote, für den Mantel die blaue Farbe gewählt worden sein? Gleichviel, und wenn auch schon im Mittelalter Abweichungen vorkommen, bei



Die Bergpredigt von Phil. Veit.
(Nach einer Aquarellskizze für den Mainzer Dom.)

denen man oftmals nach Gründen zu fragen geneigt sein könnte — wenn z. B. der Mantel grün erscheint —, so gibt es doch Farben, gegen die, und seien sie noch so schlicht, ernst und sonst glaubhaft, der Pinsel des christlichen Künstlers bei einer Darstellung Mariä sich sträuben würde, wenigstens bis in unsere Tage gesträubt haben würde. Ist dieses Sträuben berechtigt? berechtigt unter allen Umständen? Das wird kaum jemand behaupten wollen. Gibt es Grenzen in diesem Punkte und in so zahllosen verwandten Fällen? und wie sind die Grenzen zu bestimmen? So aus dem Denken heraus wird sich das nicht entscheiden lassen; eine Entscheidung kann eher gesucht werden, wenn wir zusehen, was bisher geschehen ist und was jetzt geschieht; beides kann uns eine Ausstellung vermitteln. Wenn aber die traditionellen Farben der Gewänder in künstlerischen Darstellungen, auch wo darüber nichts feststeht, eine solche Zähigkeit zeigen, wieviel wichtiger ist die Kenntnis und Anwendung alles dessen, was festen historischen Untergrund hat, oder als unveräußerliches Attribut gilt, oder gar dogmatische Beziehungen hat! Und es gibt außerordentlich vieles von dieser Art, was für die christliche Kunst im engsten Sinne dauernd oder zeitweise maßgebend geworden ist. Wo es zeitweise der Fall war, haben sich leicht Kriterien für Zeitbestimmung daraus entwickelt. Wie hat z. B. die Darstellung des Kruzifixus ihre Geschichte! Schon hieraus sieht man aber auch, daß für die christliche Kunst in diesem Sinne die konfessionellen Unterschiede sich in sehr vielen Punkten geltend machen müssen, und die Geschichte lehrt, von wie großer Bedeutung derartiges oftmals gewesen ist. Niemand kann und wird leugnen, daß für diese kirchliche Kunst, die oft schlechthin als christliche Kunst bezeichnet wird, die katholische Kirche Schöpferin, Erhalterin und Leiterin gewesen ist. Die orientalische kirchliche Kunst erstarrte frühzeitig für lange Zeit mehr oder minder in den byzantinischen Formen und hat an der ganzen großartigen Entwicklung der christlichen und aller Kunst im Mittelalter durch den romanischen und gotischen Stil hindurch nicht Anteil genommen. Aber gleichwohl ist sie heute nicht mehr, was sie vor mehreren Jahrhunderten war. Sie hat Aufschwung und Entwicklung bekommen und befriedigt ihre Anhänger. War diese Entwicklung eine selbständige und freie in christlichem Sinne? Hat sie von anderer profaner oder christlicher Kunst entlehnt? Kann ihr eigenartiger Fortschritt auch anderer christlicher Kunst zugute kommen? Die Anschauung der früheren und jetzigen Werke kann das lehren, und eine christliche Ausstellung kann diese Lehre vermitteln und beleuchten.

Lange vor der Reformation war die eigentliche Schöpfung der christlich-kirchlichen Kunst abgeschlossen und war auch bereits allseitig in so feste Bahnen und Wege geleitet worden, daß ihr Kreis im wesentlichen für damals und vielfach weit über diese Zeit hinaus als geschlossen angesehen werden kann. Was etwa noch hinzukam, bewegte sich durchaus in diesen Bahnen und half einen außerordentlich festen Boden schaffen. Was die Künstler des XVI. Jahrh. und auch in der Folge katholische und nichtkatholische Künstler von christlicher Kunst geschaffen haben oder schaffen wollten, erkannte entweder diesen traditionell gefestigten Boden an, oder es wich absichtlich oder unbewußt davon ab.[1]) Indem freilich die orientalische christliche Kunst außer aller Berührung mit der lebendigen christlichen Kunst stand, und bei der lange mit Zähigkeit festgehaltenen Abneigung der verschiedenen protestantischen kirchlichen Gemeinschaften und Landeskirchen gegen bildliche Darstellungen alles, was nicht katholisch-christliche Kunst war, sehr zurücktrat — und wieviele Konvertiten erstanden unter den nichtkatholischen Künstlern, sobald sie sich mit der Innerlichkeit, die dazu erforderlich war, der Schöpfung christlicher Darstellungen zuwandten! — so behielt im großen und ganzen die katholische Kirche die Führung. Aber im einzelnen ging doch manches seinen eigenen Weg, manches unvermerkt, manches aber auch aus bewußten Gründen. Die Sache blieb dann oft genug bestehen, Ursprung und Gründe gerieten in Vergessenheit.

(Fortsetzung folgt.)

Düsseldorf. Karl Bone.

[1]) Die Bemerkungen zum umstehenden Bilde folgen im nächsten Hefte.

Konrad Witz und die Biblia Pauperum.

(Mit 13 Abbildungen auf Doppeltafel.)



rst jetzt sind wir in der Lage, zu der Abhandlung über die Biblia Pauperum Weigel-Felix und den Maler Konrad Witz (Sp. 129—154) einige Beispiele aus der Monographie von Campbell Dodgson herauszuheben und die Zeichnungen des Pergamentkodex mit Vergleichsstücken aus den Gemälden des K. Witz von Basel zusammenzustellen. Die Übereinstimmung ist schlagend.

Die Anbetung der Könige aus Dodgsons Tafel 1 erscheint hier neben der Madonna mit dem Kinde aus der Altartafel von Konrad Witz in Genf; wir geben letztere jedoch von der Gegenseite wieder, so daß die Haltung der Gliedmaßen dieselbe ist wie in der Federzeichnung. So muß auch die Mutter mit dem Jesusknaben in Genf ursprünglich skizziert gewesen sein; denn sie erfaßt mit ihrer Hand die Rechte des Knaben, mit der er die Könige segnen oder ihre Gaben ergreifen soll; erst im Gemälde ist daraus die Linke geworden, weil der Meister die Komposition umdrehte, so daß die Verehrer von links nach rechts hereinkommen. Eine gleiche Vertauschung liegt wohl in der Befreiung Petri vor, die wir gegen die Gewohnheit von rechts nach links ablesen müssen; sonst wäre die Reihenfolge der beiden dargestellten Momente rückläufig, die Betrachtung sozusagen retrospektiv.

Aus der Tafel des Basler Altarwerkes mit dem hl. Christophorus schneiden wir die Halbfigur des riesenhaften Kriegsmannes mit dem Christkindlein auf der Schulter heraus und kehren sie um, damit die Kongruenz mit dem Kopf des Erzvaters Abraham, der seinen Sohn opfern will, in der Federzeichnung (D. 3) desto deutlicher hervortrete. Verwandte Erscheinungen bieten noch das gesenkte Haupt des kreuztragenden Christus (D. 2) und des Propheten daneben, links unten, während der gekrönte Psalmist gegenüber wieder dem Originalgemälde mit der Drehung des Kopfes nach links näher steht. Beiden bequem vergleichbar bietet die untere Bildhälfte, die wir zusammenstellen, die Huldigung Abners vor König David (nach D. 1 unten links) nebst zwei Paaren von Propheten (nach D. 2), darunter die Halbfiguren Davids, dem von seinen Getreuen Quellwasser in kostbaren Gefäßen gebracht wird, aus dem Gemälde in Basel, und Melchisedeks, der Abraham Kelch und Brot reicht, ebendaselbst. Man vergleiche den ersteren besonders mit Jeremias, gerade über ihm, der den Spruch aus den „Threni“ d. h. Klageliedern hält, und den letzteren mit Esaias neben der Kreuzigung (D. 3); aber seinen schiefen Mund auch mit denen des Esaias auf unserer Tafel und des Psalmisten gegenüber, den Schnitt des ganzen Kopfes mit Abner vor David, dem König vor dem Christkind, oder Abraham beim Opfer. Die großen Füße des Patriarchen auf der Zeichnung erinnern an die Joachims bei der Begegnung mit Anna, in dem Gemälde von Witz in Basel, so auffallend, daß sie für alle übrigen Exemplare dieser Art in der Biblia Pauperum Weigel-Felix zeugen dürfen. Die kleinen zierlich beschuhten des anbetenden Königs in der Zeichnung ragen genau so über den Rand unten hervor, wie die Füße des erstaunten Kriegsknechtes inmitten der Befreiung Petri in Genf, d. h. des Altarwerkes, das den vollen Namen des Malers Conradus Sapientis de Basilea trägt, wo aber diese Spitzen durch den Rahmen abgeschnitten werden. Das Zeremonienbild mit dem knieenden Stifter, in dem C. v. Mandach neuerdings den Kardinal de Mies erkennt (Gaz. des Beaux-Arts, Nov. 1907), zeigt bekanntlich die Eigentümlichkeit, daß dem Kirchenfürsten der Kardinalshut nachgetragen wird, aber von zwei Händen, deren Eigentümer, doch wohl einen dienenden Geistlichen oder Pagen, wir nicht zu sehen bekommen: da ist die ganze Figur außerhalb des Bildrahmens hinzuzudenken.

Die wenigen Vergleichsstücke, die wir aus der seltenen Publikation beizubringen vermögen, genügen wohl vollauf, die Bestimmung des Autors der Biblia Pauperum Weigeliana als Konrad Witz von Basel zu bestätigen und auch skeptische Leser von der Identität des Zeichners und des Malers zu überzeugen. Der stärkste Beweis für die Zusammengehörigkeit liegt freilich in dem Verfahren mit einem fertigen Vorrat von Handbewegungen, das A. Schmarsow in dem Vergleich der Kompositionen der Biblia Pauperum und der anerkannten Gemälde von K. Witz dargelegt hat, ganz besonders mit der Befreiung Petri, die als erzählende Darstellung hierfür vorzüglich geeignet war, und im Breitformat der Tafel zwei herkömmliche Einzelszenen aneinander schiebt. A. H.

Bücherschau.

Die Allgemeine Kunstgeschichte von Dr. P. Albert Kuhn (Benziger & Co. in Einsiedeln) ist bis zur 40. Lieferung gediehen, welche die Geschichte der Architektur und der Plastik zum Abschluß bringt, so daß nur noch eine, auch die Malerei abschließende Doppellieferung erübrigt, welche dazu ausgiebige Inhaltsverzeichnisse, die Haupttitel der 6 Halbbände usw. bringen soll. — Somit steht das Ende des monumentalen Werkes unmittelbar bevor, zur Freude für so Viele, die seiner Entwickelung mit steigender Befriedigung und Sehnsucht gefolgt sind, zur Genugtuung für den greisen Verfasser, der an der Lösung der Riesenaufgabe trotz aller Schwierigkeiten unermüdlich weitergearbeitet hat, ihr stets dieselbe Sorgfalt zuwendend im Vertrauen auf den Stern, der ihn bis ans Ziel führen werde. Gerade das Ende trug die Last, denn in dem Wirrsal des Kunstschaffens der neuesten Zeit die Führerrolle zu übernehmen, erschien ihm selber als „ein arges Wagnis". Daß aber die Festigkeit der ästhetischen Grundsätze und die Klarheit der Anschauungen auch hier den Weg ebneten, beweist ein Blick in die neueste Lieferung, die in je 3 Abteilungen für das Gebiet der Baukunst wie der Plastik die Zeit der Nachbildungen, Weiterbildungen, Neubildungen in Deutschland und etwas knapper auch in den übrigen Ländern, behandelt. — In der „Einführung" für jeden der beiden Zweige werden Verständigung über die leitenden Gesichtspunkte erstrebt, sowie die hervorragendsten Denkmäler der einzelnen Gruppen beschrieben, abbildlich vorgeführt in der Architektur durch 47 Textillustrationen wie auf zwei doppelseitigen Tafeln, zu denen zwei weitere für die Kunstindustrie hinzukommen. — Die Plasik hat in 68 Textbildern und zwei doppelseitigen Tafeln ihr ebenfalls sorgfältig ausgewähltes Illustrationsmaterial gefunden, in dem die Hauptrichtungen zum Ausdruck gelangt sein dürften. — Wer bis jetzt, angesichts des langsamen Fortschrittes, Bedenken gehabt haben sollte, das vortreffliche Werk anzuschaffen, wird nunmehr, da die Krone winkt, jeden Zweifel fallen lassen. — Bald nach dem Erscheinen der Schlußlieferung soll hier ein Ueberblick über das ganze Opus erfolgen.

Schnütgen.

Manuel d'Archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIII siècle par Dom H. Leclercq. Letouzey et Ané à Paris, Rue des Saints-Pères. (Pr. 20 fr.)

Der gelehrte Verfasser bietet hier ein Handbuch der christlichen Archäologie, wie sie sich aus den Denkmälern des Christentums ergibt von seinem Anfange an bis zur karolingischen Renaissance im Abendlande, bis zum Bilderstreit im Orient, so daß also hier der altchristliche Einfluß bis zu seinen allerletzten Ausläufern verfolgt wird. Die Abbildungen: 156 im I., 152 im II. Band, beruhen sämmtlich auf neuen, ungemein klaren, daher für das Studium, auf das sie berechnet sind, höchst brauchbaren Zeichnungen Riolets, und begleiten den Text in überaus instruktiver Weise. — Der I. Band ist vornehmlich den Vorfragen und der Statistik gewidmet, in welcher der überall das Systematische betonende Verfasser, wie kaum ein Anderer, bewandert ist. Die Geschichte der Archäologie ihre Chronologie, Topologie, literarischen Quellen und Begriffsbestimmungen bilden eine Art von Einleitung. Dann werden nacheinander die verschiedenen Einflüsse in neuer Beleuchtung geprüft: die jüdichen, mithrastischen, klassischen, christlichen. Sehr gründlich sind die Kapitel über die Katakomben und Begräbnißstätten, wie über die christlichen Kirchen zur Zeit der Verfolgungen. — Große Appendizes, wie sie nur aus solcher Vertrautheit mit den Denkmälern hervorgehen können, bringen den I. Band zum Abschluß. Sie umfassen den (ersten) Versuch, die hauptsächlichsten Denkmäler in alphabetischer Reihenfolge der Länder auf 70 Seiten zu klassifizieren; sodann die Schilderung der Kunstleistungen und Kirchhöfe der Juden, endlich die Zusammenfassung der Katakombendarstellungen in Rom und Neapel, also äußerst dankbare Gruppierungen. — Der II. Band beschäftigt sich mit den Einzelheiten und behandelt sie in einem sehr gründlichen, durch die instruktiven Abbildungen vorzüglich-illustrierten Art. Dem langen Kapitel über die Architektur in den einzelnen Ländern geht mit Recht ein grundlegendes Kapitel über die einzelnen Konstruktions-Arten und -Mittel voraus. Dann folgen in 13 Kapiteln sehr übersichtlich und mit zahlreichen neuen Gesichtspunkten die einzelnen Ausstattungskünste und Techniken: die Malerei, Mosaik, Bildhauerei mit Einschluß der Polychromie, das Relief, die Elfenbeinschnitzerei, der Steinschnitt, die Goldschmiede- und Emaillierkunst, die Glasbläserei mit Einschluß ihrer Verzierungen, die Keramik, der Metallguß, die Münzenprägung, die Weberei, die Buchmalerei, zuletzt die Kleinkünste in ihren mannigfachen Betätigungen. — Neben der Reichhaltigkeit und Zuverlässigkeit erscheint als Hauptvorzug auch der Umstand, daß auf diesem immer Neues zutage fördernden Gebiete die Entdeckungen bis in die jüngste Zeit berücksichtigt sind. — Also ein Werk, das höchste Anerkennung verdient und für das auch in Deutschland wärmste Begrüßung erwartet werden darf.

Schnütgen.

Herders Konversationslexikon hat durch das Erscheinen des VIII. Bandes sein Ende erreicht, bis zu diesem durchaus treu seinen Grundsätzen hinsichtlich der Anschauung, Anordnung, Ausdehnung, Ausstattung. Geradezu bewunderungswürdig ist die trotz der Knappheit erlangte Vollständigkeit, wie sie nur den vollkommenen Beherrschern des Stoffes erreichbar ist. Wer im Schlußbande die (für unser Referat maßgebenden), das Kunstgebiet betreffenden oder berührenden Artikel prüft, wie Spitzen, Steingut, Straßen, Teppiche, Textilkunst, Theater, Tizian, Trachten, Uhr, Uniformen, Waffen, Wege, Weberei, Wirkerei, Wohnhaus wird erstaunt sein, im engen Rahmen so viel Belehrung und inbetreff dunkler Fragen so reiche Aufklärung zu finden, bei der selbst der Fachmann nicht leer ausgeht, der Interessent rasch und doch zuverlässig orientiert ist. Dabei sind die Illustrationen, die gerade in dieser Sphäre fast unentbehrlich geworden sind, nicht nur nicht gespart, sondern in vortrefflicher Auswahl und durchweg guter Ausführung reichlich beigegeben. Nicht leicht war es zur Gewinnung des Überblickes aus dem enormen Apparat das Charakteristische herauszusuchen und hierbei die unumgänglich

notwendige Beschränkung zu leisten. Ihre überall sich manifestierende Handhabung imponiert in hohem Maße, und um so mehr, als es sich hier eigentlich um den ersten Wurf handelte. — So erscheint denn das neue Werk als ein Denkmal deutscher Gründlichkeit, Geschicklichkeit, Betriebsamkeit, geeignet, zu weiteren großen Unternehmungen im Rahmen derselben christlichen Weltanschauung anzuspornen und zu ermutigen. Der Berücksichtigung, welche vornehmlich die christliche Kunst hier unter der Leitung und Mitarbeitung durchaus kompetenter Fachleute erfahren hat, kann die Kritik nur ihre vollkommene Anerkennung aussprechen mit dem Wunsche, daß nunmèhr auch die weiteren Kreise der nach Bildung suchenden für die Verbreitung des Werkes in die Schranken treten. Schnütgen.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Unter Mitwirkung von 300 Fachgelehrten des In- und Auslandes herausgegeben von Dr. Ulrich Thieme und Dr. Felix Becker. I. Band Aa — Antonio de Miraguel. Wilhelm Engelmann, Leipzig 1907. (Preis 32 Mk., geb. 35 Mk.)

Mit der gewaltigen Vervollkommnung der Konversationslexika im letzten Jahrzehnt haben die Künstlerlexika nicht gleichen Schritt gehalten, obwohl auch nach ihnen großer Begehr, nicht nur von seiten der Fachleute, ist. Nagler ist längst total veraltet, Meyer in den Anfängen stecken geblieben, auch der noch junge, viel knappere Singer nicht mehr ausreichend. — Das neue Künstlerlexikon ist daher ein höchst willkommener Gast, zumal es von zwei hohes Vertrauen weckenden Gelehrten eingeführt, von einem starken Stabe tüchtiger Mäcenate und zuverlässiger Fachmänner unterstützt wird, die für jedes Jahr zwei Bände in Aussicht stellen. — Der I. Band in Großoktav 600 doppelspaltige Seiten umfassend, liegt vor, in hohem Maße befriedigend durch seine Ausstattung wie durch seine Anordnung. Sein Zurückgehen bis in die Zeit der alten Griechen, seine Ausdehnung auf die orientalischen Künstler, die Chinesen und Japanesen, seine Berücksichtigung sämtlicher ernst gemeinten Kunstzweige, namentlich des früher so vernachlässigten Kunstgewerbes, endlich seine der jeweiligen Bedeutung angepaßte Ausführlichkeit erscheinen als lauter empfehlende Motive, so daß der weiteren Entwicklung dieses überaus wichtigen Unternehmens mit aller Zuversicht entgegengesehen werden darf, wenn ihm der Zuspruch zuteil wird, auf den es vollkommenen Anspruch hat.

Schnütgen.

Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie, publié par Dom Fernand Cabrol. Fasc. XIII. Baptême — Bassus.

Dieses auffallend schnell erschienene Heft enthält 20 Artikel, aus denen folgende 4 hervorgehoben sein mögen, die von Leclercq verfaßt, ungemein reich sind, wie dem Inhalt, so der Illustration nach. — „Baptême de Jésus" behandelt die Darstellung der Taufe Jesu hinsichtlich der abendländischen und ägyptischen Einflüsse, wie sie sich für die Fresken, die Miniaturen, Sarkophage und das Elfenbein ergeben haben in stellenweise sehr sonderbaren Formationen. — Unter „Baptistère" werden die so wichtigen Taufkapellen in den verschiedensten Ländern des Morgen- und Abendlandes an der Hand von 60 Abbildungen beschrieben. — Fast ebenso umfänglich in Wort und Bild behandelt der Artikel „Basilique" die altchristliche Basilika ihrem Ursprung, ihrer Ausbildung und Ausstattung nach, eine überaus anregende, förderliche Studie. — Unter „Bassin" erscheinen vornehmlich die Aquamanilien, von denen hier 9 Exemplare runder Form abbildlich mitgeteilt werden. — Die überall ausgiebig beigefügte Bibliographie illustriert so recht den Umfang der Kenntnisse.

Schnütgen.

Illustrierte Weltgeschichte in vier Bänden herausgegeben von Dr. S. Widmann, Dr. P. Fischer und Dr. W. Felten. Mit über 1300 Textabbildungen und 132 Tafelbildern und Beilagen. Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H. in München. (Preis 40 Mk.)

Seit unserem letzten Referate (XX., 160) sind die Lieferungen 33 bis 40 erschienen, die das vorzügliche Werk zum Abschluß bringen. Drei derselben behandeln die Römer bis zur Zeit der Umwälzungen, also bis zum Ende des Altertums (Verfasser Fischer), während die fünf anderen dem Mittelalter (Verfasser Felten) gewidmet sind vom abendländischen Kaisertum, Karl dem Großen an, durch die Zeit der Kreuzzüge bis zum Beginn der Herrschaft des Islams in Europa und zur Entdeckung der neuen Welt. — Was dem großzügigen Werk hinsichtlich des Textes, seiner Auffassung und Formulierung, hinsichtlich der Illustrierung, ihrer Auswahl und Ausführung, bisher nachgerühmt werden durfte, hat sich bis zum Abschluß vollständig behauptet. — Die für die Besprechung in dieser Zeitschrift vornehmlich in Frage kommenden ungemein zahlreichen Abbildungen zeigen über das, zum großen Teil zugleich der Kunstgeschichte dienende Material, nicht nur über das frühere, durch die vielfache Verwendung geläufige, sondern auch über das neuere, fast nur den Fachleuten bekannte, einen derartigen Überblick, daß nirgendwo die Höhe der Erkenntnis und die Treffsicherheit der Auslese vermißt wird. — Es darf daher dem nur gesunde Kost bietenden, für den intensiven Leser, wie für den vielseitigen Passanten höchst lehrreichen Buche die Empfehlung mitgegeben werden, daß es für das christliche Haus einen Kursus der Weltgeschichte darstellt, der so umfassend wie gründlich, für dieses Gebiet auf anderweitige Literatur den Verzicht erleichtert. Die recht gefällige Original-Halbfranz-Einbanddecke wird mit je 2 Mk. berechnet.

F.

Zeitschrift für Geschichte der Architektur, unter ständiger Mitarbeit von Dehio, Straßburg; Dörpfeld, Athen; Neuwirth, Wien; Winnefeld, Berlin; Zemp, Zürich; herausgegeben von Dr. phil. Fritz Hirsch. — Verlag von Winter in Heidelberg. (Preis 20 Mk. für 12 Monatshefte.)

Daß trotz der Überzahl an Kunstzeitschriften diese neuen Monatshefte nicht überflüssig sind, muß ihnen zugestanden werden, namentlich angesichts des engen Rahmens (Beschränkung auf die Geschichte der Architektur), in den sie sich spannen, wie des bewährten Stabes, mit dem sie sich rüsten und brüsten können. Manche, und gerade sehr hervorragende Bau-

denkmäler der frühchristlichen und romanischen Periode sind inbezug auf ihren Ursprung und Zusammenhang noch sehr der Aufklärung bedürftig, die Streitfragen Orient und Occident; Syrien, Kleinasien, Rom von großer Aktualität, die Einflüsse der germanischen Formenwelt noch nicht hinreichend aufgeklärt. Es fehlt daher der Architekturforschung nicht an hochbedeutsamen Aufgaben, und daß sie auch die Gegenwart im praktischen Sinne zu beeinflußen berufen ist, unterliegt keinem Zweifel. — Der vor kurzem zusammengestürzte Kiosk von Konia, die äußere Gestalt des Grabmals Theoderichs zu Ravenna (dessen Vorbilder Durm in Syrien suchte), der in Wimpfen aufgedeckte frühromanische Zentralbau (der als Nachahmung der Aachener Pfalzkapelle angesprochen wurde) sind wichtige Themate; sie werden von Strzygowski, Haupt, Dehio in neuer, frappanter Beleuchtung gezeigt in den beiden ersten Heften, die zugleich reiche Beiträge der „Bibliographie zur Geschichte der Architektur" bieten nebst „kleineren Mitteilungen und Besprechungen". Also tüchtige Ausbeute und vielversprechende Aufklärung. Schnütgen.

Das Gesamtgebiet der Vergolderei nach den neuesten Fortschritten und Verbesserungen. Von Otto Rentzsch, Vergolder. Mit 75 Abbildungen. II. bedeutend erweiterte Auflage. Hartleben in Wien und Leipzig. (Preis Mk. 4.)

Von einem Praktiker werden hier für die Praxis vielfache Unterweisungen erteilt, die zum Teil als recht brauchbar bezeichnet werden dürfen. Der I. Teil behandelt die Werkzeuge, Gerätschaften, Modelle, Formen und Materialien des Vergolders; der II. (besonders empfehenswerte) Teil die Kirchenarbeiten des Vergolders und sogenannten Faßmalers (d. h., Polychromeurs); der III. Teil: die Herstellung von Dekorationsgegenständen aus Holz, Steinpappe und Gußmasse; der IV. Teil: besondere Arten von Vergoldung, Versilberung, und Bronzierung; der V. Teil die Rahmenfabrikation; der VI. Teil: die Verarbeitung der Leisten sowie die Arbeiten des Vergolders und Blankglasers beim Einrahmen; der VII. Teil: das Ornament in der Praxis. — Ungemein reichhaltig sind die Angaben und Rezepte; wer nur einen kleineren Teil derselben anzuwenden vermag, wird sich für die Anschaffung dieses (hinsichtlich seiner Illustrationen zu beschränkenden) Büchleins hinreichend belohnt finden. R.

Weltenmorgen. Dramatisches Gedicht in drei Handlungen von Edmund Hlatky. IV. und V. Auflage. Herder in Freiburg 1907. (Preis Mk. 4,40, geb. Mk. 5,60.)

Dieses der Bibel entnommene, Himmel, Erde und Unterwelt umfassende Drama behandelt in einfacher, aber edler und abgerundeter Sprache, welche den fünffüßigen Jambus meisterhaft handhabt, den „Sturz der Engel"; „den Sündenfall", „das erste Opfer" (den Brudermord). Als das diese drei Handlungen beherrschende Leitmotiv blickt überall die Hoffart durch, die Wurzel alles Übels, auch des Neides, der Kain zum Brudermörder machte. Der feierliche Ernst, der das erhabene Schauspiel durchzieht, ergreift und fesselt den Leser bis zum Ende. G.

„Hochland". — Die Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und Kunst (Verlag Kösel in München, jährlich 12 Mk.) liegt bereits von ihrem V. Jahrgange das III. Heft vor, welches im Zeichen des Weihnachtsfestes steht. Auf dieses nehmen mehrere Artikel Rücksicht, wie die packende Novelle des spanischen Romantikers; „Meister Parez, der Organist", der seelenvolle Aufsatz: Kunst, Schönheit und Seelenleben" von Else Hasse, die Weiterführung des sinnigen Romans „U. L. Frau von Dänemark" von Johannes Jörgensen, das etwas wunderliche Gedicht „Bethlehem" das warm empfundene, von Dreves aus dem Altenglischen übertragene Lied: „Sing, süße Mutter"! — An Illustrationen zu diesem Fest hätte kaum etwas Besseres geboten werden können, als die „Anbetung der Hirten" von Ghirlandajo und noch mehr von Hugo van der Goes, eines der entzückendsten altflandrischen Gemälde. — Zum 50. Todestag des letzten Ritters der Romantik Jos. v. Eichendorff, der das vorhergehende Heft bereits eingeläutet hatte, bietet der greise Professor Holland eine Reihe anmutender persönlicher Einnerungen. — Außerdem werden mythologische Themate erörtert, pädagogische Anregungen gegeben, noch manche sonstige erfrischende Gaben gespendet in der Mannigfaltigkeit und Tiefe, wie sie namentlich im Anschlusse an Zeit- und Streitfragen, die an Unterhaltung und Belehrung so reiche Monatsschrift als ständiges Repertoire behandelt. M.

Frankfurter Kalender. Ein Jahrbuch für 1908. Herausgegeben von E. Klotz, Fr. Kurz und Th. Schäfer. Umschlag und Monatsbilder von Fritz Boehle. M. Diesterweg, Frankfurt a. M. (Preis Mk. 2.)

Dieser neue Kalender, dessen gut gezeichnetes Titelblatt mit dem vom Sensenmann geleiteten Arbeiter die das Ganze beherrschende Solidität andeutet, ist eine Musterleistung, indem er in reicher lokaler Zuspitzung eine populäre Sprache redet. Urzeit, Mittelalter, Gegenwart werden berücksichtigt, in der Beschränkung auf Frankfurt, seine alten und neuen Baudenkmäler, seine Freifiguren Unserer Lieben Frau (mit vielen Abbildungen), seine medizinische Akademie, sein letztes Theaterjahr, seine neueste Musiksaison und vieles andere. Der Volksbelehrung und Erheiterung ist das vortrefflich gelungene, bleibenden Wert beanspruchende Jahrbuch gewidmet, dessen folgender Jahrgang noch reifere Früchte verspricht. G.

Dr. Jarisch' Volkskalender für das Jahr 1908. Herausgegeben von Dr. R. Klimsch. LVII. Jahrgang. (Wien, St. Norbertus-Verlag. — 60 Heller.)

Unter dem neuen Herausgeber hat sich der alte solide Geist behauptet; der neue Jahrgang wandelt hinsichtlich des Textes, in dem Belehrendes und Erbauendes, Religiöses und Weltliches in großer Mannigfaltigkeit wechseln, wie bezüglich der reichen, zumeist in Originalzeichnungen bestehenden Illustration in den bewährten Geleisen. G.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Januar 1908.

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XX. JAHRG. — HEFT 11.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1907.

Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer größeren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen großen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG
Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. ADOLF BERTRAM von HILDESHEIM.
Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrat RENÉ v. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Landgerichts-Präsident KARL REICHENSPERGER (KOBLENZ).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).

a



b



Zwei Gobelin-Kissendecken des XV. Jahrh.
(Sammlung Schnütgen.)

Abhandlungen.

Zwei Gobelin-Kissendecken des XV. Jahrh.

(Mit 2 Abbildungen, Tafel XI.)

In Köln erstand ich 1874 die beiden hier abgebildeten Kissendecken, die im Katalog der „kunsthistorischen Ausstellung“ zu Köln 1876 unter Nr. 416 und 419 beschrieben sind (nebst zwei ähnlichen Decken [Nr. 417 und 418], die in einem Kranze von Eichenranken einen ermatteten Hirsch, in einem Distelgeäst die ägyptische Maria darstellen und längst dem Berliner Kunstgewerbe-museum angehören).

Das ältere Exemplar a, 58 *cm* im Quadrat, veranschaulicht auf dunkelblauem Grunde innerhalb einer stark stilisierten, bis in die Ecken sich erstreckenden hellgrünen Verästelung und eines engeren roten Kranzes mit weißlichen großen Blättern die sitzende Figur der Jungfrau, in deren Schoß das Einhorn flüchtet. Beide, das etwas schwerfällig gestaltete weißliche Fabeltier und die in rotes Unter- und Obergewand mit weißlichem Futterumschlag gehüllte Jungfrau sind auf blumigten Grund gestellt. Diese trägt eine breite, aus scharf konturierten Federn gebildete malerische Haube, und mit der aus hellblauem Ärmel hervorlangenden Linken faßt sie kräftig das Horn des Vierfüßlers, dessen rechte Pfote auf ihrem Knie ruht; ein hinter ihm aufschießender gelber Baumstamm mit weißlich grünlichen Blättern belebt den Hintergrund, der durch die geschickte Verteilung von Ornamenten und Farben sehr harmonisch gestimmt ist. — Ganz ähnlich wie hinsichtlich des Blattkranzes, so der von ihm umgebenen Gruppe, namentlich des Kopfschmuckes, ist die Kissendecke behandelt, die in Bocks „Geschichte der liturgischen Gewänder“ Band III auf Tafel VI abgebildet ist; einfacher hinsichtlich des Astwerks, aber reicher bezüglich des Blumenwerks, in welchem der mehrfach mit der Legende verbundene „beschlossene Garten“ Ausdruck gefunden hat, wie in der Fellmusterung des schlanker gestalteten und zutraulicher sich geberdenden Tieres. — Mit Ausnahme der eingestickten Augen, Brauen, Mund und Nasenrücken ist unser Exemplar ganz in Gobelinwirkerei haute lisse ausgeführt, leinene Kette mit Wolleneinschlag. Dasselbe dürfte der I. Hälfte des XV. Jahrh. entstammen und der Hinweis des Katalogs auf Arras nicht unrichtig sein, wo gerade in dieser Zeit diese Technik besonders gepflegt wurde unter Verwendung verwandter Figuren und Schmuckformen.

Das jüngere Exemplar b, 60 *cm* hoch, 62 *cm* breit, weist inmitten eines fein abgetönten Verästelungsreifens, von dem in dicht verteilter prächtiger Zeichnung die reichgezackten Distelblätter mit ihren rotgelben Blüten abzweigen, die auf scharf koloriertem Rasen und Hintergrund plazierte, in rotes Kleid mit weißer Verbrähmung gekleidete, gut gezeichnete Jungfrau, die ein violettes Bonnet mit weißer Feder trägt, sowie ein Korallenband um den Hals, goldene Kette mit Perlen um die Schultern, einen Goldgürtel um die Lenden; diese Schmuckstücke sind von der Hand eingestickt wie die Gesichtskonturen. Das gelblich getönte Einhorn kauert auf den Hinterbeinen, während die Vorderpfoten auf dem Schoß der Jungfrau ruhen, die das phantastische Tier mit seinem hochragenden Horn am Halse faßt. Zeichnung und Technik vereinigen sich zu einem hohen Grade von Vollkommenheit, und die Farben, die auch auf der Vorderseite eine große Frische bewahrt haben, sind von entzückender Wirkung, trotz der geringen Anzahl der nur durch Wollenfäden verursachten Töne. Der Schluß des XV. Jahrh. dürfte die Entstehungszeit sein, und die Angabe des Katalogs, daß Flandern (Brüssel oder Brügge) die Heimat, wohl auf Richtigkeit beruhen. Hier hatte die Gobelinwirkerei um diese Zeit den Höhepunkt erreicht und die dargestellte Figur scheint Tafelbildern der Gegend sehr verwandt. — Die Darstellung ist der im späten Mittelalter und in der Frührenaissance sehr beliebten Einhornlegende entlehnt.

Diese gewirkten (oder auch gestickten) Decken wurden gern zur Anfertigung von Knie- und Sitzkissen für die Chorstühle und Kirchenbänke verwendet, indem Leder die Unterseite bildete, Werg und Haare den Sack füllten. Schnütgen.

Der Meister der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg.

Mit 9 Abbildungen.



ie sächsische Plastik hatte während des XII. Jahrh. in den Stuckreliefs zu Gernrode, Halberstadt und Hildesheim nur dekorative plastische Arbeiten hervorgebracht. Im Beginne des XIII. Jahrh. tauchen nun in Magdeburg, Wechselburg und Freiberg sowie an anderen Orten Sachsens freiplastische Arbeiten auf, für deren Stil die Vorstufen fehlen. Diesen Abbruch der Entwicklung hat Goldschmidt [1]) zuerst zu erklären versucht. Er wies nach, daß eine Anzahl von Statuen und Reliefs, die sich jetzt im Chor des Magdeburger Domes eingemauert finden, zusammengehören und für ein Portal bestimmt waren.[2]) Die Meister dieser Skulpturen haben nach Goldschmidt in Chartres oder Paris gelernt und von ihrem Atelier sind die Wechselburger Skulpturen, die aus dem Freiberger Dome stammende Kreuzigungsgruppe in Dresden und die Skulpturen der goldenen Pforte in Freiberg abhängig.

Von den letztgenannten drei Gruppen plastischer Arbeiten soll im Folgenden eine Reihe von Werken um eine Persönlichkeit, den Meister der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg, gruppiert und auf die Herkunft des Stiles hin untersucht werden. Mit dem Freiberger Kruzifix möge, da es das altertümlichste ist, begonnen werden. (Vgl. Fig. 2.)

Die Freiberger Kreuzigungsgruppe[3]) besteht aus Christus, Maria und Johannes. Nur Christus und Johannes gehören zusammen. Johannes steht neben dem Kreuze auf einem symbolischen Tier. Das rechte Bein hat er leicht zurückgesetzt und gekrümmt, sodaß in den Fall der Gewandung eine Abwechslung kommt. Seine Kleidung besteht aus Untergewand und Überwurf. Der Kopf sieht geradeaus, nur unmerklich ist er zur Seite gewendet.

[1]) Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur. Berlin 1902.

[2]) Ebenda S. 22 ff.

[3]) Die übrigen Reste des Lettners, zu dem die Gruppe gehörte, sind zu zerstört, als daß sie ein sicheres Urteil ermöglichten. Vgl. die Umrißzeichnungen bei Steche: Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. 3. Heft. S. 19 ff.

Er zeigt einen jugendlichen bartlosen Typus mit rundem, vollem Gesicht, wenig modellierter Stirn, scharfgeschnittenen und geschwungenen Augenbrauen, rundem Kinn und lockigem Haar. Maria steht auf einem niedrigeren Sockel, ist daher kleiner als Johannes. Da bei Kreuzigungsgruppen Maria und Johannes immer gleichgroß dargestellt sind, da der Gewandstil bei ihr weicher ist als bei Johannes und da sie ein anderes Standmotiv aufweist, nehme ich an, daß sie einem anderen Künstler angehört.

Der Schmerz um den Gekreuzigten äußert sich bei Johannes lediglich in der zur Wange erhobenen Hand. Den wilden, leidenschaftlichen Schmerz, wie ihn der Naumburger Johannes zeigt, können wir bei ihm nicht wahrnehmen. Die Auffassung ist hier innerlicher.

Von stilistischen Eigenschaften fällt zunächst der strenge, architektonisch geregelte Umriß auf. Keine einzige Falte drängt sich aus der Silhouette heraus. Diese Eigenschaft ist bei keiner einzigen der vorangegangenen dekorativen Arbeiten des XII. Jahrh. zu bemerken. Die Figuren der Hildesheimer Chorschranken z. B., die doch schon statuenmäßig gedacht sind, weisen einen so strengen Kontur nicht auf.

Die Gewandfalten fallen stramm und straff herunter. Alles ist herb und streng stilisiert. So dreht sich der Bausch, den der Überwurf am Ellbogen bildet, fast widerwillig und mit stahlartiger Elastizität, um dann wie mit dem Lineal gezogen herunterzufallen. Die durch die Stellung des rechten Beines entstandenen Faltenschiebungen stoßen am Knie scharf und eckig gegeneinander. Auch die am rechten Unterarm sich bildenden Falten sind scharf im Kontur und herb in der Linienführung.

Die Behandlung der Körperformen zeigt eine Befangenheit, die mit dem jugendlichen Typus des Dargestellten sowie seinen schlanken Proportionen in Widerspruch steht. Eine unsichtbare Architektur scheint Johannes an der Bewegung zu hindern. Daher der Eindruck des Steifen und Unelastischen. Diese Unfreiheit läßt sich auch in den einzelnen Gliedmaßen, z. B. den Händen beobachten. Durch die große Feinheit in der Behandlung des Nackten jedoch wird diese Strenge gemildert.



Fig. 1. Chartres: Johannes Evangelist.
(Phot. Neurdein.)



Fig. 2. Freiberg. Lettner: Johannes.

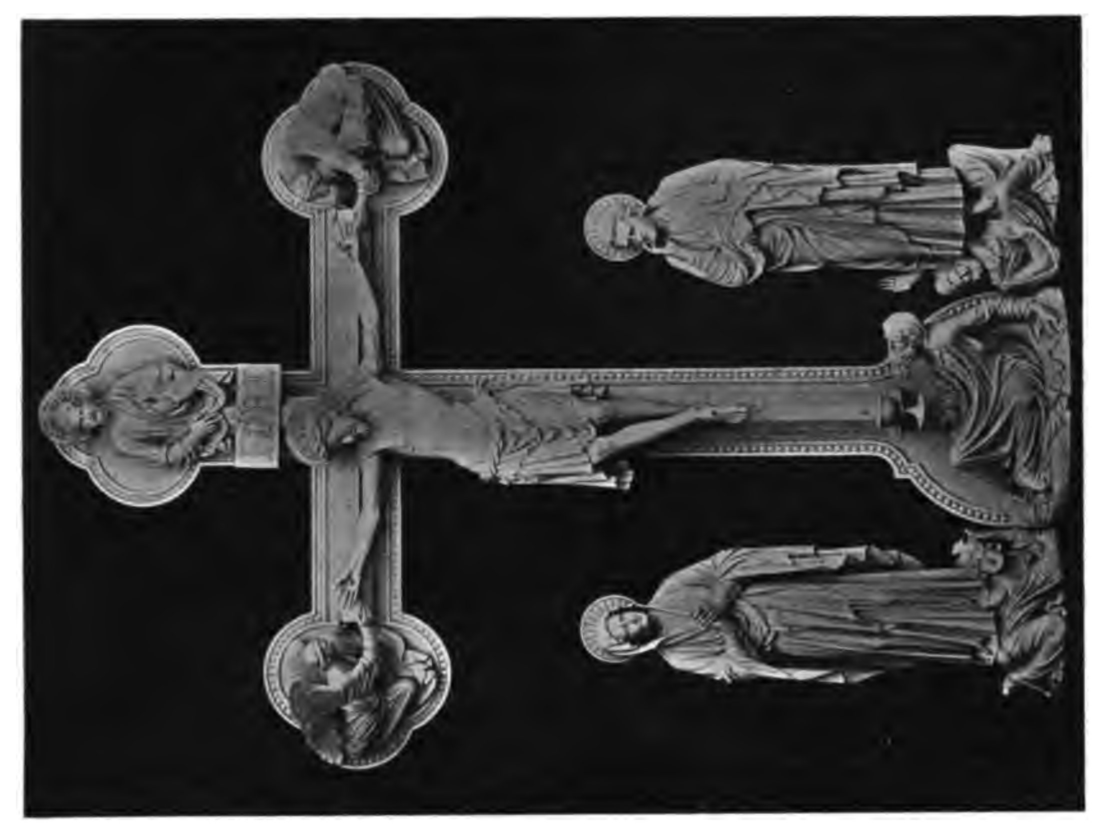


Fig. 3. Wechselburg: Kruzifix.

(Nach photographischen Aufnahmen von Rentmeister Tirpitz in Wechselburg 1907.)

Eine technische Eigentümlichkeit der Statue ist zunächst der schwere Sockel, der unentbehrlich ist, um die Figur vor dem Umsturz zu bewahren. Er ist zu einem symbolischen Tier verarbeitet, so daß der technische Zweck weniger auffällig erscheint. Auch hierhin zu rechnen ist das Standmotiv. Durch das ein wenig zurückgestellte und gekrümmte rechte Bein ist der Versuch gemacht, die Last mehr auf das linke zu legen. Doch ist dieser Zweck nicht erreicht, da beide Füße gleichschwer am Boden haften und die Last gleichmäßig auf ihnen ruht. Die Profilierung der Falten ist von außerordentlicher Schärfe und Tiefe der Unterschneidung. Durch ihre scharfen Ränder werfen sie energische Schatten.

Bei Christus sehen wir dieselbe straffe und scharfe Gewandbehandlung, die Häufung der Falten und, dadurch hervorgerufen, Unklarheiten. Vgl. den zwischen den Oberschenkeln befindlichen Teil des Lendentuches.

Ein Vergleich mit den Monumenten des XII. Jahrh., etwa den Hildesheimer Chorschrankenfiguren zeigt, daß der Meister mit der dekorativen Stuckplastik nicht in Zusammenhang steht. Hier eine freiplastische Figur, die in sich selbst den Halt findet, dort Figuren, die vom Reliefgrund gehalten werden. Hier ein straffer Gewandstil, dort eine weiche und kraftlose Führung der Falten. Hier ein dicker und steifer Stoff, dort ein dünner und weicher. Diesen Abbruch der Entwicklung erklärte Goldschmidt[4]) so, daß der Künstler nur mittelbar mit französischer Kunst in dem Magdeburger Atelier, von dem die jetzt im Chor eingemauerten Skulpturen stammen, in Berührung gekommen sei. Für diese Annahme sprechen einige beiden Gruppen gemeinsame Eigenschaften. So z. B. die ruhige Haltung und Auffassung, die geringe Wendung der Köpfe, die senkrecht heruntergehenden Falten, die Steifheit und Ungelenkigkeit der Gliedmaßen, endlich der als Lebewesen gebildete Sockel.

Doch lassen sich andererseits eine Fülle von Differenzen feststellen: die Magdeburger Statuen weisen eine andere Technik, Gewand- und Formenbehandlung auf. So ist in Magdeburg das Querprofil der Falten rund, in Freiberg kantig. In Magdeburg setzen beide Beine gleichmäßig auf und tragen die Last, in Freiberg wird die Entlastung des einen Beines wenigstens erstrebt. Die Behandlung der Gewandung ist in Magdeburg weicher, die der Formen gröber, so an Händen und Gesicht. In Freiberg hingegen ist die Gewandung schärfer behandelt, die Formen sind feingliedriger und herber. Schließlich sind auch noch die Proportionen verschieden.

Wenn nun auch diese Unterschiede teilweise auf die verschiedene Anlage der Künstler zurückgeführt werden mögen, so ist doch gerade in der Technik soviel Verschiedenes, daß es unmöglich erscheint, eine Verbindung zwischen dem Meister des Magdeburger Portales und dem des Freiberger Lettners herzustellen. Wo hat also der letztere gelernt?

Zunächst steht fest, daß er einer Schule angehörte, die in engstem Anschluß an die Architektur arbeitete. Dafür sprechen das starre, unmotivierte Geradeausblicken, der Tiersockel, der geschlossene architektonisierte Stil, die schlanken Proportionen, die zusammengepreßte Haltung, endlich der glatt abgeschnittene Rücken. Durch diese Feststellung ist zugleich ausgeschlossen, daß der Meister in Deutschland gelernt hat, denn mit den Bamberger Skulpturen, bei denen allein ein stilbildender Einfluß der Architektur auf die Plastik nachzuweisen ist, ist nicht die Spur einer Verwandtschaft zu sehen. Auch in Italien läßt sich um diese Zeit ein solch starker Einfluß der Architektur auf die Plastik nicht sehen. So bleibt allein die Annahme eines direkten Zusammenhanges mit Frankreich übrig, wo diese enge Verbindung der beiden Künste vorhanden ist.

Die Schule, aus der unser Meister hervorgegangen ist, findet sich in Chartres, und zwar kommen die Skulpturen des Mittelportales am Nord- und Südtranssept in Betracht.

Dort finden sich der schräg laufenden Portalwand abwechselnd dicke und dünne Säulen vorgelegt, die in der Mitte durch scharf profilierte Schaftringe in Verbindung stehen. Jedesmal vor einer der dickeren Säulen steht, mit ihr aus einem Stein gemeißelt, auf einer Platte, unter der eine menschliche Figur mit Schriftband zum Vorschein kommt, eine Heiligenfigur. Ihre Kleidung besteht aus dickem Untergewand und Mantel.

Die Gewandbehandlung ist scharf, was besonders an den senkrecht herunterfallenden Falten zu sehen ist. Die kleineren Falten,

[4]) Studien S. 45 f.



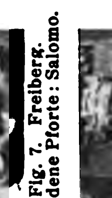


Fig. 7. Freiberg. Goldene Pforte: Salomo.



Fig. 8. Freiberg. Goldene Pforte: David. (Aufnahme d. kgl. preuß. Meßbildanstalt.)





Fig. 6. Salomo, ebenda.



Fig. 5. Daniel, ebenda.

(Nach photographischen Aufnahmen von Rentmeister Tirpitz in Wechselburg 1907.)



Fig. 4. David, Wechselburg.

z. B. die am rechten Unterarm des Petrus vom Südportal, sind von großer Elastizität. (Vgl. Fig. 1, den Johannes Evang. vom Südportal darstellend.)

In der Behandlung der Körperformen zeigt sich das Bestreben, volle, runde Formen wiederzugeben, z. B. an den Händen, sowie die Gesichter möglichst realistisch und ausdrucksvoll zu gestalten. Letztere Wirkung erreicht der Künstler durch die zusammengezogenen Augenbrauen und die gefurchten Stirnen.

Endlich wäre noch die Technik zu erwähnen. Gewöhnlich stehen die Beine gleichmäßig nebeneinander, nur wenige, darunter Johannes Evang. am Südportal, setzen eines zurück. Die Ponderation ist überall dieselbe, die Last ruht auf beiden Beinen gleichmäßig. Das Querprofil der Falten ist kantig und tief eingeschnitten.

Mit diesen Portalfiguren nun zeigt der Johannes vom Freiberger Lettnerkreuz eine Reihe von Übereinstimmungen. So die Frontalauffassung mit der Kopfdrehung, während der übrige Körper unbeweglich bleibt. Die Monumentalität, die sich darin ausspricht, daß mächtig wirkende Gestalten gegeben werden. Das Standsystem des Johannes begegnet am Nord- und Südportal. Die Gleichgewichtsverteilung ist dieselbe, aber auch der Versuch einer Entlastung durch Zurücksetzen des Beines ist gemacht. Auch der anthropomorphe Sockel findet sich. Besonders deutlich ist jedoch der Zusammenhang zwischen dem deutschen und dem französischen Werk in der Verwendung desselben scharfgeränderten, tiefeingeschnittenen Querprofils. Endlich läßt sich die gleiche Gewand- und Formenbehandlung bemerken. Sowohl in den straffen, scharfkonturierten, senkrecht herunterfallenden Falten, die nur an Brust und Schultern weicher anliegen, wie in den Proportionen, dem Typus (vgl. den Chartreser Johannestypus mit dem Freiberger) und dem Streben nach psychologischer Vertiefung (vgl. beiderseits die zusammengezogenen Augenbrauen) stimmen die französischen Skulpturen mit der deutschen Statue überein.

Diesen gemeinsamen Punkten sind einige Verschiedenheiten gegenüberzustellen, die sich aber, was besonders wichtig ist, lediglich auf das individuell Künstlerische, nicht auf die Technik beziehen.

Der deutsche Meister sucht den Chartreser Künstler noch zu überbieten. Die Gewandstilisierung ist in Freiberg noch straffer und energischer als dort. Das erklärt sich wohl durch die Verschiedenheit des Standortes. Der in ansehnlicher Höhe aufgestellte Johannes verlangte andere, kräftigere Wirkungsakzente als die in der Nähe des Beschauers aufgestellten Portalfiguren. Der Stoff des Gewandes ist etwas steifer, steht daher an den Füßen weiter ab. Dadurch wird aber die durch die starken Vertikalen hervorgerufene Wirkung noch gesteigert. Ganz verschieden ist die Behandlung der Falten des Überwurfs, die durch das zurückgesetzte rechte Bein entstehen. Auch sie sind bei der deutschen Statue mehr auf die Wirkung aus großer Höhe gearbeitet. Der Künstler zieht also den Aufstellungsort in Betracht und arbeitet so an der Ausbildung eines selbständigen Stiles. Aus alledem ist zu schließen, daß der unbekannte Freiberger Meister seine Ausbildung in Frankreich erhalten hat. Damit stimmt die Chronologie gut überein. Das Nordportal in Chartres ist im Jahre 1215, das Südportal 1212 begonnen worden.[5]) Die engen Beziehungen zu diesen Portalen ließen nicht nur auf einen vorübergehenden Aufenthalt in Chartres, sondern auf ein Schulverhältnis zu dem dortigen Atelier schließen. Ein solches war aber mit einem Jahre nicht abgeschlossen, dauerte vielmehr eine Reihe von Jahren.[6]) Demnach kann der Meister kaum vor 1220 nach Sachsen zurückgekehrt sein. Also ist das Freiberger Kruzifix um 1220—1225 zu datieren.

Dem Freiberger Lettnerkreuz nahe verwandt ist das in Wechselburg. (Vgl. Fig. 3). Die in der dortigen Schloßkirche befindliche Kreuzigungsgruppe besteht aus Christus, den am Fuße des Kreuzes stehenden Maria und Johannes, sowie einer Reihe von Nebenfiguren. Maria und Johannes stehen auf den symbolischen Figuren des Heidentums und Judentums. Sie sind beide in Untergewand und Überwurf gekleidet. Das rechte Bein ist beide Male ein wenig gekrümmt und vorgesetzt. Johannes hebt zum Zeichen der Trauer die eine Hand an die Wange, Maria dagegen legt die beiden Hände zusammen. Der Kopftypus des Johannes zeigt eine gewölbte Stirn, ge-

[5]) Bulteau, «Monographie de la cathédrale de Chartres». 1887. II. Bd. S. 160 und 284.

[6]) Boileau, «Règlements sur les arts et métiers à Paris», 1837: Des ymagiers tailleurs de Paris et de ceux qui taillent cruchefix à Paris.

schwungene Augenbrauen, kleinen Mund und kurzes, lockiges Haar. Christus selbst hängt mit übereinandergenagelten Füßen am Kreuz Der Unterkörper beugt sich vor Schmerz ein wenig nach der Seite aus, während das Haupt sich neigt. Das Kreuz selbst ist auf einem breiten Brett befestigt, dessen Enden in romanische Dreipässe auslaufen. Der ringsherumlaufende fazettierte Streifen ist modern, wie die Abbildung bei Puttrich, auf der er fehlt, beweist.*) Von links und rechts fliegen an den Kreuzbalken zwei Engel heran, die diesen mit den Händen fassen. Über dem Kreuz sieht man Gottvater mit der Taube in Halbfigur. Er schaut auf den Betrachter und deutet auf seinen toten Sohn. Sein Kopftypus ist dem des Johannes eng verwandt, besonders in der Bildung der Stirn und den geschwungenen Augenbrauen. Unter dem Kreuze sitzt Adam in ein weites, faltenreiches Gewand gehüllt. Er zeigt einen prachtvollen Typus, den eines älteren Mannes mit breiter, stark vorspringender Stirn und langem Bart- und Haupthaar.

Ein Zug monumentaler Ruhe geht gleichmäßig durch die drei Hauptfiguren. Die Schmerzen sind bei Christus nur wenig in dem ausgebogenen Leibe angedeutet. Dieselbe Ruhe spricht aus den anderen Figuren zu uns. Nur ganz leise Zeichen der Trauer lassen ihre Teilnahme an den Vorgang erkennen. Johannes schreit nicht wie der in Naumburg vor Verzweiflung auf. In stillem Schmerze legt er die Hand an die Wange und zieht die Augenbrauen zusammen. Ein Vergleich mit dem Johannes vom Freiberger Lettnerkreuz, bei dem wir demselben Motiv schon begegneten, zeigt, wie intensiv der Ausdruck in Wechselburg geworden ist. Auch Maria triumphiert über den Schmerz, der sich nur im Gesichtsausdruck und im Zusammenlegen der Hände äußert.

Die Zusammenfassung der Figuren zu einer Gruppe hat der Künstler mit ganz einfachen kompositionellen Mitteln bewirkt. Nur der nach Maria gewendete Kopf des Johannes schließt die beiden Figuren zusammen. Der Künstler legt mehr Gewicht darauf, die Figuren innerlich zu einer Einheit werden zu lassen: Der Ausdruck des gemeinsamen Schmerzes um Christus ist das unsichtbare Band zwischen beiden Figuren. Das ist ein neues Element, eine Bereicherung der künstlerischen Ausdrucksmittel, wie ein Vergleich mit Freiberg, wo der Johannes starr geradeaus schaut, beweist. Die Erklärung, weshalb der Meister der Wechselburger Kreuzigungsgruppe so wenig Mittel anwandte, um die Figuren zu gruppieren, ist darin zu suchen, daß die Gruppe durch Freiberg indirekt von der Chartreser Portalplastik abhängig ist, wie im Laufe der Untersuchung noch klar hervortreten wird. Anfangs vereinigte die Portalplastik nur Frontalfiguren zu Gruppen, ohne sie zueinander in Beziehung zu setzen.[7]) Daher dauerte es lange, bis ganz frei bewegte, innerhalb von Gruppen untereinander in Verbindung stehende Figuren zusammengestellt werden. So gebrauchte auch unser Meister noch nicht starke kompositionelle Mittel, wie sie etwa bei der Gruppe der Ecclesia und Synagoge in Straßburg verwendet wurden, wenn es sich um die Zusammenschließung von mehreren Figuren handelte. Wie aus den rein frontalen Portalfiguren in Chartres hervorgeht, hatte er nicht gelernt, starke Körperdrehungen darzustellen. Andererseits erhöht die Einfachheit nur den monumentalen Charakter der Gruppe. Eine weitere Eigenschaft der Komposition ist die Berechnung auf die Vorderansicht. So wirkt z. B. in der Vorderansicht die Linkswendung des Kopfes bei Johannes natürlich, während sie von der Seite gesehen verzerrt erscheint.

(Schluß folgt.)

Köln. J. Bachem.

*) [Er wurde 1873 bei der Restauration durch Bildhauer Stoltz in Innsbruck beigefügt. D. H.]

[7]) Vgl. Dr. Franck (Oberaspach), «Der Meister der Ecclesia und Synagoge in Straßburg», Düsseldorf 1903, S. 20 f., wo treffende Beispiele, z. B. die hl. Dreikönige in Amiens, angeführt sind. — Diese Schrift von Dr. Franck ist von großer Wichtigkeit, weil sie gegenüber den älteren Arbeiten von Vöge und Goldschmidt ganz neue Gesichtspunkte beibringt, nach denen in der mittelalterlichen Plastik Schulzusammenhänge festgestellt werden können. Seine Methode, die auch hier verwandt ist, lehnt sich zunächst an die archäologische an. Ihr zweiter Bestandteil ist aus den eigentümlichen Bedingungen, der die mittelalterliche Plastik, z. B. durch die Unterordnung unter die Architektur, unterworfen war, herausentwickelt.

Grenzen der christlichen Kunst.[1])

(Mit 2 Abbildungen.)



Wohl spricht man hier und da noch von einem „protestantischen Christus", von einem „jansenistischen Kruzifix", aber entweder nehmen solche Bezeichnungen auf den Ursprung oder den Standort einer neueren Darstellung Bezug, oder es kommen konfessionelle Unterscheidungen in Betracht. In manchem strengkatholischen Hause mag sich ein Kruzifix befinden, das in gewissen Kreisen als protestantisch[2]) oder jansenistisch gilt! Die Eigenart, die die letzteren Bezeichnungen begründete oder begründen könnte, weicht von dem Alttraditionellen so wenig ab, daß sie von dem frommen Eigentümer sogar dann nicht empfunden wird, wenn Unterscheidungslehren dadurch zur Anschauung gebracht erscheinen. Der wievielste Erwerber eines Kruzifixes achtet wohl darauf, ob der Gekreuzigte die Arme horizontal weit ausgespannt hält oder ob sie von den Schultern fast senkrecht zu den Nägeln in den Händen emporsteigen? Und doch entspricht, wie manche meinen, nur das erstere Kruzifix der katholischen Lehre, daß Christus für alle Menschen gestorben sei und seine Arme daher alle umfassen möchten, während das jansenistische Kruzifix den Gekreuzigten mit den angeschlossenen, fast parallel erscheinenden Armen nur den auserwählten Teil der Menschen umfassen läßt. Weil aber der traditionell feststehenden Vorstellungen so viele sind und der größte Teil davon tiefgreifende und ideenreiche Bedeutung hat, so muß der christlich-kirchliche Künstler entweder eine sehr ausgebreitete Kenntnis hinsichtlich dieser Dinge besitzen, um nicht bei dem Kundigen, sei er auch von Vorurteilen noch so frei, anzustoßen und unangenehm zu berühren statt zu erbauen und zu erheben, oder er muß sich stark wissen, etwas zu schaffen, was, über die Tradition hinwegschreitend und sie als zeitwidrig oder gar aus Mißverständnissen entsprungen erweisend, augenblickliche oder dauernde Geltung in Anspruch nehmen kann, also etwas zu schaffen, was nicht nur dem Inhalte nach anerkannt wird, sondern auch der Empfindung entspricht, die dadurch in christlichem Sinne angeregt sein will. Jene Kenntnis zu erwerben, ist kein geringes Werk, und derer, die sie besaßen, sind zwar im Mittelalter viele gewesen, in der neueren Zeit aber hat ihre Zahl, wie im allgemeinen, so namentlich auch unter den Künstlern sehr abgenommen. Die Nazarener, ein Veit[3]), ein Overbeck, besaßen noch ein hohes Maß dieser Kenntnis, und in bewunderndem Staunen hörte man sie die eignen Werke und die Werke ihrer mittelalterlichen Vorbilder auslegen und in unscheinbaren Einzelheiten wohlerwogene und traditionell gewährleistete Ausdrucksweisen für gehaltreiche christliche Ideen aufzeigen, die den eigentlichen Gegenstand der Darstellung zu vertiefen, zu beleuchten, zu erweitern die Kraft haben. Das lernt sich nicht so nebenher auf der Akademie, und der Entschluß, christlich-kirchlicher Künstler zu werden, bedeutet unendlich viel mehr, als die Entscheidung, ob man sich der Figuren-, Tier- oder Landschaftsmalerei widmen wolle. Wer freilich meint, mit etwas durchsichtig weißer Haut und rosaroten Wangen, mit verzückten Mienen und einem Heiligenschein usw., sei alles abgetan, der mag auch alsbald wähnen, er sei recht eigentlich ein christlicher Künstler, und ahnt nicht, wie weit er davon entfernt ist. Nun ist aber diese ausgebreitete und tiefere Einsicht keineswegs eine Kenntnis, die nur den Künstler angeht, und die, wenn sie von diesem in neuerer Zeit vernachlässigt worden ist, nur von ihm wieder mit größerem Eifer gepflegt werden müßte. Auch dem christlichen Volke jeder Konfession, ja auch den Kunstgelehrten, ist in den Entwicklungsgängen und Stürmen der Zeiten viel verloren gegangen nach Inhalt und Formen, was einen Teil der christlichen Kunst

[1]) Die in der vorigen Nummer erwähnte für 1908 geplante Ausstellung für Christliche Kunst mußte infolge zwingender Hindernisse auf das kommende Jahr verschoben werden.

[2]) Der Ausdruck „Protestantischer Christus" knüpft sich daran, daß Friedrich Wilhelm IV. die in der Sayner Hütte gegossenen schwarzen eisernen Kruzifixe bei der Armee einführte; diese Sayner Kruzifixe bekamen jenen Namen im Volke, ohne deshalb vom katholischen Hause abgelehnt zu werden.

[3]) s. Abbildung Nr. 10 Sp. 309: Die Bergpredigt von Phil. Veit (nach einem Aquarell in meinem Besitz) zum Vergleiche mit der weiter unter Sp. 341 folgenden Wiedergabe der Bergpredigt von E. v. Gebhardt (Friedenskirche). Man beachte bei Veit das Monumentale der ganzen Komposition und Auffassung, die strenge Gliederung des Raumes, die ernste Anordnung und Haltung der Umgebung, die erhabene Ruhe des Redenden, der unter der Friedenspalme sitzt, dabei die hervortretende Idealisierung des Ganzen ohne Widerstreit mit der Natur; die mit alledem übereinstimmende Farbengebung tritt ergänzend hinzu.

ausmacht und ausmachen muß und ohne was sie daher bei noch so energischer Wiederbelebung nicht nur unanschaulich, sondern künstlerisch öde bleiben würde. Zunächst ist das für die christlich-kirchlichen Kunstwerke der Fall.

Ort für diese christlich-kirchlichen Kunstwerke sind zunächst alle öffentlichen oder privaten Gebäude und Räumlichkeiten, in denen der christliche Kultus geübt wird, also nicht allein die Kirchen und Kapellen, sondern auch der Kirchhof, das Haus, insbesondere das Schlafzimmer, ebenso Örtlichkeiten im Freien, an denen etwa ein Gebet (Stoßgebet u. a.) gesprochen werden soll, wie Stationsbilder, Wegkreuze, St. Nepomukbilder auf Brücken usw. Dementsprechend untersteht ein einsames Kreuz in der Wildnis, das die Stätte eines Unglücksfalles bezeichnen soll, den nämlichen traditionellen Anschauungen wie das Missionskreuz oder das Kruzifix auf dem Altare. Von den genannten Örtlichkeiten führt das Haus am meisten aus dem eigentlich kirchlich-christlichen Gebiete hinaus in das profane, aber darum keineswegs dem christlichen Geiste fremde Leben.

Und so geht auch die christliche Kunst als solche in ihrer Betätigung über das Schaffen von Kultus- und Andachtsbildern hinaus, und was sie in dieser Ausdehnung schafft, übt seine Rückwirkungen auf die Entwicklung der christlichen Kunst und kann darum für diese nicht gleichgültig sein. Solche Schöpfungen bringt sie nicht etwa erst neuerdings hervor, sondern von alten Zeiten her. Das ganze Gebiet der christlichen Ideen und Anschauungen sind ihr Feld, und wo immer in einem Kunstwerke eine christliche Idee, mag sie erst mit dem Christentum aufgetreten oder als ihm konform darin aufgenommen worden sein, in den Vordergrund tritt, ja sich nur irgendwie geltend macht, da kann der Urheber als christlicher oder nichtchristlicher oder widerchristlicher Künstler erscheinen. Als Beispiel diene das weite Feld der Mariendarstellungen. Es sind keineswegs alle Marienbilder geeignet, Kultus- oder Andachtsbilder zu sein (z. B. Raphaels Belle jardinière), aber wieviele, und so auch das ebengenannte, sind gleichwohl von christlichem Geiste durchhaucht! Ein Marienbild ferner, das dem einen recht wohl als Andachtsbild gelten zu können scheint, wird von dem andern als solches abgelehnt, nicht einmal immer aus Gründen der Darstellung, sondern manchmal schon des Urhebers wegen. Ich sage das nicht, als ob des Urhebers Qualität allgemein entscheidend sein könnte; das herrliche und innig empfundene Kreuzigungsbild in der St. Katharinenkirche zu Siena hat durch den Beinamen und die, wenigstens angeblich, schlechte Lebensführung seines Meisters an christlichem Werte nichts eingebüßt, und selbst der größte Eiferer wird ihm seinen Platz nicht streitig machen wollen; aber in einzelnen Fällen, für örtliche Kreise, kann die Rücksicht auf den Urheber ein Bildwerk aus der Zahl der Andachtsbilder ausschließen, ohne ihm den Charakter eines christlichen Kunstwerkes nehmen zu können. Und so werden Raphaels Belle jardinière, ja seine Madonna della seggiola oder die Sixtina zwar nicht jeden ohne weiteres als Andachtsbilder ansprechen, indessen als Werke der christlichen Kunst werden sie immer gelten. Aber auch Werke profanerer Art gehören in diesen weiteren Kreis christlicher Kunst: eine Weihnachtbescherung, ein Tischgebet, ein Krankenlager, eine Sterbestunde und zahlloses andere kann Gegenstand eines echt christlichen Kunstwerkes sein und kann ebenso sichtlich unchristlich oder gar widerchristlich sein. Und irgend ein Interieur kann durch seine Ausschmückung und dazu stimmende Ausführung einen christlichen Charakter bekommen, und es kann auch wieder so dargestellt sein, daß ein Christusbild darin als eine Art von Blasphemie erscheinen müßte. Auch auf diesem zweiten, sehr weiten Gebiete gelten gewisse Traditionen und Grundempfindungen, und konfessionelle Unterscheidungen können darin oft mehr empfunden als im einzelnen nachgewiesen werden; eine Weihnachtsfeier in der Familie, ein Tischgebet oder gar eine Sterbestunde kann einen sehr ausgeprägt katholischen oder protestantischen Charakter haben. Ich spreche hier nicht von Bildern polemischen Charakters, sondern von solchen, die innerhalb der eigenen Konfession lediglich dieser entsprechend erbauen sollen. Aber ohne die nötige Kenntnis und auf ihr beruhende Aufmerksamkeit können dabei vom Künstler wie vom Käufer arge Fehlgriffe gemacht werden. Und sie werden gemacht, und oft genug ist dem ganz wohlmeinenden Käufer der Name des Verlegers oder Urhebers die einzige Gewähr dafür, daß er wohl keinen Fehlgriff mache. Es liegt auf der Hand, wieviel Christliches gerade auf dem Gebiete dieser

künstlerischen Darstellungen für das Haus „interkonfessionell" ist, wieviel aber auch auseinander gehalten werden muß. Es führt dieses weite Gebiet auch zu Kunstwerken, die zwar einen ausgeprägt konfessionellen Charakter haben, aber von solch hoher künstlerischer, geistiger, allgemein menschlicher Bedeutung sind, daß das Konfessionelle in seiner Sonderwirkung dagegen zurücktritt und für niemanden den Genuß stört. Es wird zweifellos im allgemeinen der protestantischen Empfindung widersprechen, Marienbilder als Hausschmuck anzubringen, und doch, welcher Protestant würde nicht mit einer inneren Selbstanklage der Einseitigkeit die Madonna Sixtina von Raphael oder selbst eine Mariä Himmelfahrt von Rubens aus dem protestantisch-christlichen Hause verbannen, weil es „Marienbilder" sind ,und gar das letztere ein recht ausgesprochen katholisches? Und welche protestantische Familie Düsseldorfs würde wohl den Kindern das Martinslämpchen versagen, weil das Fest einem katholischen Bischofe gilt?

Eine nicht unwichtige Stelle nehmen hier die Bilderbücher ein; denn ihrer Bestimmung nach sind sie Erziehungsmittel; und wenn das christliche Leben vom Geiste des Christentums durchdrungen sein soll, dann darf dieser Geist auch im Bilderbuche des Kindes nicht fehlen; und wenn unter den obwaltenden Umständen das Christentum in der Form von Konfessionen betätigt wird, so hat auch das Konfessionelle im Bilderbuche seine Rechte und seine Pflichten. Entnimmt das Bilderbuch seine Stoffe der heiligen Schrift oder der Legende, so ist die Sache noch wohl ziemlich einfach, kaum minder bei den Szenen des wirklichen Lebens, die mit der Religion enge verknüpft sind. Aber wieviel bleibt noch übrig! Wie steht es mit den landläufigen Bilderbüchern? Die Herausgabe von Bilderbüchern, namentlich von billigen Bilderbüchern — und billig, sehr billig muß ein gutes Bilderbuch sein, wenn es Verbreitung finden will, ebenso, wenn nicht noch mehr, als ein Schulbuch —, liegt in nichtkatholischen Händen. Nun muß anerkannt werden, daß diese nichtkatholischen, teilweise also auch nichtchristlichen Hände, mit Vorsicht und Anstand tätig sind und sich durchweg sorgfältig bemühen, weder das sittliche noch das religiöse Gefühl eines Kindes zu verletzen. Aber Nichtverletzen und Fördern oder Erziehen sind recht verschiedene Dinge. Und wenn die Bilderbücher jene zarten Empfindungen auch nicht verletzen, so ist die Zahl der Bilderbücher, die ausgeprägt in religiöser Hinsicht fördernd wirken wollen, doch sehr gering. Und wo das der Fall ist, da geschieht die Förderung aus dem ebengenannten Grunde, sobald sie irgendwie als konfessionelle zu geschehen hat, vorherrschend in protestantischem Sinne. Kann man es dem protestantischen Verfasser bezw. Verleger verdenken, wenn er dem hl. Nikolaus in seinem Bilderbuche keine Stelle, oder wenigstens nicht die des hl. Bischofes gibt, oder wenn er am Sterbelager den Geistlichen in der protestantischen Amtstracht erscheinen läßt, oder über einem frommen Frühlingssprüchlein den Herrn Pfarrer mit Weib und Kinderschar durch die Fluren wandernd und den erwachenden Frühling und die Wunder Gottes in der Natur bewundernd zeigt? Gewiß nicht! Aber gehört das in die Hand des katholischen Kindes? Wo aber sind die Bilderbücher, die, ohne Andachtsbücher oder religiöse Bilderbücher zu sein, das frisch-fröhliche Leben im Freien und im Hause und in der Kinderstube nicht von unbestimmt christlichem, sondern von katholischem Hauche durchweht und durchdrungen zeigen? Es mag ja einzelne geben, aber es fehlt ihnen aus irgend einem Grunde — Preis, Verlag, künstlerischer Unwert oder welcher es sein mag — die Verbreitung, und wer sich in einer ausgesprochen katholischen Buchhandlung Bilderbücher vorlegen läßt, der bekommt Bilderbücher aus den bekannten Stuttgarter, Leipziger und anderen Verlagshandlungen zu sehen, und auf die Frage nach einem Bilderbuche katholischen Charakters — keine Antwort.[4])

Und woher sollten diese wahrhaft christlichen Bilderbücher und hinsichtlich der Konfession auch katholischen Bilderbücher kommen, wenn die christliche, auch die katholisch-christliche Kunst, sich um sie nicht kümmert, wenn der christliche Künstler nur Kirchen ausmalen und Heiligenbildchen komponieren will? Aus dem Geiste des Künstlers strömt unerschöpflich vieles in jedes Strichlein seines Werkes hinüber, auch Gleichgültigkeit und Abneigung; und wer Wache halten will über die christliche

[4]) Eine Bilderbücher-Ausstellung, die im November 1907 in dem Kunstgewerbe-Museum zu Düsseldorf veranstaltet wurde, bestätigte das hier Gesagte, insbesondere auch die Vorsicht der Verlagshandlungen in konfessioneller Hinsicht; nur mit der letzteren Rücksicht habe ich die interessante Ausstellung hier erwähnt.

Kunst, der muß ein scharfes Auge haben und muß mit dem Finger zeigen können, was andere nur empfinden. Also schafft katholische fröhliche, kindlich-frische Bilderbücher in bewegtem Leben und glänzenden Farben, ihr Künstler! Riskiert einmal entsprechende Summen, ohne ängstlich schon für die nächste Messe erklecklichen Gewinn zu erwarten, ihr Verleger! Und freut euch, ihr Eltern, wenn ihr je eher je lieber katholische Bilderbücher ebenso schön und ebenso billig kaufen könnt wie die Stuttgarter oder Leipziger — aber dann kauft sie auch! Dann wäre es schlecht um die katholischen Zeitungen und Zeitschriften bestellt, wenn sie das nicht freudig konstatierten und den Künstlern und Verlegern gerne auseinandersetzten, was noch besser werden könnte im Hinblick auf katholischen Charakter oder das fröhliche, lustige Kindesherz so, wie es ist. Dabei aber haben sie nicht nur die religiösen Bilderbücher in Betracht zu ziehen, sondern jedes Bilderbuch, auch wenn es heißt „Unsere Haustiere".

Die Grenzen zwischen diesen christlichen Kunstwerken und solchen, die ohne widerchristlich zu sein, doch nicht als christliche bezeichnet zu werden pflegen, lassen sich nach dem Vorstehenden nicht leicht durch scharfformulierte Gesetze für alle Zeiten feststellen. Um so eher aber lassen sich Gedanken darüber aussprechen, auf die Gefahr hin, daß der eine die Grenzen noch weiter ausdehnen, ein anderer sie erheblich enger ziehen zu müssen glaube.

Nicht deshalb gerade darf z. B. ein Bildwerk, ohne Andachtsbild zu sein, als ein Werk christlicher Kunst bezeichnet werden, weil das Innere einer Kirche, oder weil eine Pro-



Die Bergpredigt von E. v. Gebhardt.[1])
(Friedenskirche zu Düsseldorf.)

[1]) Der Nr. 10 Sp. 309 wiedergegebenen Darstellung von Phil. Veit ist hier nur die nördliche (linke) Hälfte der v. Gebhardtschen Bergpredigt gegenüber gestellt. Man bemerke, abgesehen von dem, was beide Darstellungen für sich allein bieten, bei v. Gebhardt gegenüber Veit: das Dramatische der Szene statt des Monumentalen, die ans Realistische grenzende Individualisierung der Personen und Kostüme statt des Idealisierenden, die realdeutsche landschaftliche Umgebung statt der symbolisch benutzten orientalischen (die Palmen unter hellem Himmel, gegenüber der dürre, erst wieder zu belebende Stamm unter Gewölk), die rednerische stark dramatische Bewegung Christi an Stelle der lehrenden göttlichen Ruhe; aber in beiden Darstellungen nichts, was dem Christlichen, oder was religiöser Auffassung und Empfindung fremd oder gar anstößig sein könnte. — Die v. Gebhardtsche „Bergpredigt" im Kloster Loccum zeigt mehr innere Verwandtschaft mit der Veitschen.

zession zu Wasser oder zu Lande, oder weil etwa ein einsames Kreuz auf einem Felsvorsprung zur Darstellung kommt. Das erstere kann ein bloßes Architekturstück, das zweite oder dritte ein bloßes Landschaftsbild mit Staffage sein. Aber der christliche Künstler, der bei diesen Darstellungen christlich so empfindet, daß auch der verständige und nachdenkende Beschauer sich — gerne oder wider Willen — in die nämliche Richtung des Empfindens hineingeleitet fühlt und fühlen muß, übt christliche Kunst in diesem weiteren Sinne. Indem aber dabei christlicher Sinn nur fernab als wach oder auch als schlummernd oder gleichsam erstorben vorausgesetzt wird, können unter Umständen die Fäden, die aus dem Kunstwerke ins spezifisch Christliche hinüberführen, dem Beschauer unbeachtet bleiben: das Kreuz in jener Landschaft ist dann eben nur ein Werk von Menschenhand inmitten der freischaffenden Natur, die Prozession ein farbenfreudiger Aufzug; die Kirche eine architektonische Ausstattung. Je weniger freilich Dinge, wie die genannten, Nichtchristliches oder vielmehr Widerchristliches in ihrer Nähe dulden, um so leichter und um so lebhafter wird der christliche Sinn verletzt, wenn dergleichen Vermischung widersprechender Dinge vom Künstler dennoch beliebt worden ist. Jene Prozessionsdarstellung kann, ohne eine Musterkarte zu sein, alle Färbungen christlicher Teilnahme von der unmittelbaren Nähe der Gleichgültigkeit an bis zur lebendigsten Erhebung und Begeisterung wie zur tiefinnerlichsten Versenkung in einem christlichen Herzen sich widerspiegeln lassen, kann aber auch ein solches Herz kalt lassen oder gar, mit oder ohne Absicht des Künstlers, verletzen. Und was an dem einen Orte oder zu der einen Zeit die Herzen erhebt, das erfordert, zu einer anderen Zeit oder in anderer Umgebung dargestellt, einen hochgebildeten Beschauer, um gerecht gewürdigt zu werden. Je sicherer dem christlich Empfindenden aus einer derartigen Darstellung der Kreis christlicher Gedanken und Empfindungen an die Seele tritt, um so mehr kann ein solches Werk in den weiteren Kreis christlicher Kunst eingerechnet werden.

Man könnte nun der Meinung sein, mit diesen beiden Kreisen der christlichen Kunstleistungen sei auch der Kreis der christlichen Kunstbetrachtungen abgeschlossen, und was immer außerhalb dieser Kreise liege, gehe die christliche Kunst nichts an. Aber das ist nicht nur unrichtig, sondern es würde, strenge durchgeführt, den Niedergang der christlichen Kunst bedeuten. Auch für die christliche Kunst gilt der Spruch: „Endloses Streben ist alleiniges Leben" und das Volkswort „Wer nicht vorwärts geht, der geht zurück". Haben denn die Kunstformen der Katakomben, der Byzantiner und wie alle die folgenden Gruppen bis zu den Nazarenern und über sie hinaus heißen mögen, allein das Recht, in christlicher Kunst zur Geltung zu kommen? Haben nur vergangene Anschauungen über Technik, Licht, Farbe, Linienführung und über vieles andere, selbst über die Grenzen des Nackten in der Kunst, Eigenschaften und Werte, die mit dem Christlichen verträglich sind? Die russische christliche Kunst ist in vielen Rücksichten ein warnendes, versteinertes Denkmal dafür, daß das nicht so ist. Mußte diese, und muß sie zum Teil jetzt noch, um aus dieser Versteinerung herauszukommen, einen Rücksprung zur Katakombenkunst tun, oder wo soll sie ihren Anschluß suchen? Hat die Kunst der folgenden Jahrhunderte ein über den Andachtswert hinausgehendes Recht, den christlichen Künstler für sich in Anspruch zu nehmen? Und wenn später die Kunst sich vielfach entschiedener von christlicher Auffassung und Empfindung abwandte, war dann der Weg, den Cornelius, Veit, Overbeck einschlugen, der einzig mögliche, die christliche Kunst neu zu beleben? und wenn Cornelius sich von Overbeck und Veit entfernte, hatte er sich damit unbedingt von der christlichen Kunst entfernt? Im frühen Mittelalter und teilweise noch bis um die Wende der neueren Zeit, wäre ein Kruzifixus, nur mit knappem Lendentuche bekleidet, wäre ein nacktes Jesuskindchen anstößig gewesen; heute könnte das Gegenteil befremdlich erscheinen, und der Künstler, der einen derartigen Versuch machen wollte, könnte, trotz bester Absicht, Mißverständnissen begegnen. Andrerseits finden sich in jenen älteren Zeiten großer Unbefangenheit in den Kirchen Darstellungen, profane wie religiöse und kirchliche, die heute selbst der minder Prüde nicht überall zur Schau stellen möchte.

(Schluß folgt.)

Düsseldorf. Karl Bone.

Die Wage der Gerechtigkeit.

III. (Schluß.)

Die Bedeutung der Wage als Attribut der Gerechtigkeit.



Zur Beantwortung der Frage nach der Bedeutung der Wage sind sehr verschiedene Gesichtspunkte aufgestellt worden. Von irgend einer herrschenden Meinung läßt sich heute nicht sprechen. Im allgemeinen ist die Auffassung verbreitet, daß die Sache selbstverständlich sei. Aber sieht man näher zu, so zeigt sich, daß in der Literatur die Meinungen weit auseinander gehen. Und jeder kann sich leicht von dem Wirrwarr der Ansichten überzeugen, wenn er sich die Mühe macht, ein paar Juristen oder Laien nach der Bedeutung der Wage in der Hand der Gerechtigkeit zu fragen.

Manche gehen von der Wage, andere vom Wägen bei der Erklärung aus. Wer wägt? Der Richter? Und was wird gewogen? Gute und schlechte Handlungen? Rechte oder Interessen? Ist zur Feststellung des Gewichts ein fester Maßstab da? Oder wird nur das relative Gewicht ermittelt? Findet im einzelnen Fall eine einmalige Wägung statt? Oder wird etwa erst das Recht der einen Partei, dann das der anderen gewogen und das Resultat verglichen?

Bei diesem Schwanken der Meinungen ist es nicht zu verwundern, daß zuweilen ein und derselbe Schriftsteller ganz verschiedene Erklärungen nebeneinander aufgestellt hat. Das gilt z. B. von Barbier de Montault.[104]) Einmal versichert er, die Gerechtigkeit wäge mit ihrer Wage die guten und schlechten Handlungen der Menschen; ein ander Mal, sie teile mit der Wage einem jeden das seine zu; ein drittes Mal, sie wäge in der einen Schale das Gesetz, in der andern das Verbrechen. Auch Ripa[105]) drückt sich nicht allzu klar aus, wenn er sagt, die Wage bezeichne für sich die Gerechtigkeit, weil die Gerechtigkeit die geistigen Güter, wie die Wage die körperlichen, richtig zuwäge und allen Handlungen der Menschen die Regel gebe. Der Gesichtspunkt des Abwägens der Handlungen und des Zuwägens kehrt häufig wieder Die Gerechtigkeit trägt die Wage, sagt Prezel,[106]) weil sie alles nach Gewicht und Maß tut und einem jeden dasjenige zuteilt, was ihm zugehört. Sie wägt die Handlungen der Menschen, heißt es in der Enzyklopädie.[107]) Sie wägt sowohl dem Kaiser, als dem Mann aus dem Volke das Recht zu, sagt mit Bezug auf eine einzelne Darstellung Koehne.[108])

Durchaus eigenartig und modern ist ferner eine Erklärung des Attributs, die Otto Gierke[109]) vor kurzem aufgestellt hat. Unparteiisch und ohne Ansehen der Person solle das Gericht den Streit der Interessen schlichten, es solle sie wägen; darum gebe man seit alter Zeit der Göttin der Gerechtigkeit die Wage in die Hand. „Aber das bedeutet nicht etwa, daß die Interessen als solche mit einander zu vergleichen sind, damit dem schwerer wiegenden Interesse der Vorrang zuerkannt werde. Hier gilt kein Vorzug von Kapital oder Arbeit, Ackerbau oder Handel, Produzenten oder Konsumenten, Inländern oder Ausländern, Reich oder Arm, Jugend oder Alter, schönem oder starkem Geschlecht! Vielmehr ist das Gewichtsmaß, von dem die richterliche Wertung der Interessen abhängt, das über den Interessen waltende Recht. Auf welcher Seite die Schale sinkt, weil das Übergewicht des Rechts sie hinabzwingt, da soll der Sieg sein. Auch das für das rein menschliche Gefühl vielleicht höhere, edlere oder sympathischere Interesse muß vor Gericht unterliegen, wenn es, am Rechte gemessen, zu leicht befunden wird."

Alle diese Erklärungen sind jedenfalls insofern zu billigen, als sie sich bemühen, dem Attribut eine greifbare Vorstellung zugrunde zu legen. Im übrigen wird man keiner den unbedingten Vorzug geben können. Alle haben etwas für sich und alle haben etwas gegen sich. Sie sind durchweg zu eng. Sie begnügen sich, die Frage von einer Seite her zu betrachten, anstatt ihr auf den Grund zu gehen. So geht es namentlich nicht an, die Wage der Gerechtigkeit im Hinblick auf den Richter als Beamten oder mit Rücksicht auf die Art der Entscheidung eines Zivilprozesses oder Strafprozesses

[104]) »Traité d'iconographie« I. 1890. p. 221; »Oeuvres compl.« II. p. 69. 78. 240. 272; »Revue de l'art chrétien« VII. 1863. p. 384. 388. 392. 439. 497. 500 f. 508. 560. VIII. 1864. p. 45. 48. 62. 167. 328.

[105]) 1618. p. 47; Ven. 1669. p. 246; Frankf. 1669. I. p. 102.

[106]) »Ikonologisches Wörterbuch« 1759. p. 145. 413.

[107]) 3. ed. IX. 1773. p. 80 f.

[108]) »Wormser Stadtrechtsformation« I. 1897. p. 5.

[109]) »Tägliche Rundschau« 1906. Nr. 154.

deuten zu wollen, wo doch der Begriff der Gerechtigkeit schon dann, wenn man sie nur als menschliche Tugend auffaßt, unendlich weit über derartige Vorstellungskreise hinausgreift. Hier und ebenso in den entsprechenden Fällen fehlt der Nachweis, daß Wage und Wägen nur in dieser besonderen Richtung bei der Gerechtigkeit in Frage kommt. Und dieser Nachweis fehlt nicht nur, sondern er ist unmöglich. Richtig ist nur diejenige Erklärung, die einfach und zugleich weit genug ist, um sich nach unten hin in zahlreiche Spezialerklärungen spalten und so den verschiedenen Erscheinungen der Gerechtigkeit genügen zu können.

Zweierlei haben wir zu unterscheiden: die Wage und das Wägen. Die Wage ist selbst bei einfacher und kunstloser Herstellung ein Gerät, das durch die Symmetrie der Form, durch den Kontrast völliger Ruhe und größter Beweglichkeit anziehend wirkt. Aber sie gefällt nicht bloß unserem Auge vom ästhetischen Standpunkte aus, sondern, und das ist die Hauptsache, sie ist zugleich brauchbar und unentbehrlich in unzähligen Lebenslagen. Der Grund liegt darin, daß sie wahr, unbestechlich und gerecht ist. Sie ermöglicht uns, bei den verschiedensten Geschäften des täglichen Lebens den Zweifel, die Willkür auszuschließen oder doch auf ein Mindestmaß zu beschränken. Sie zeigt uns die Grenzen des Gewichts, die wir suchen, haarscharf an. Die Belastung der einen Schale bringt diese um ein ganz bestimmtes Maß zum Sinken, die andere zum Steigen. Und die Entfernung der Belastung führt sofort dazu, daß sich die Schalen wieder ins Gleichgewicht setzen. Und nicht nur einmal, sondern wieder und wieder leistet uns dieselbe Wage denselben Dienst. Es ist ihr Wesen, ihr Charakter, ihre mit ihr selbst gegebene Art, der Gerechtigkeit zu dienen, gerecht zu sein.

Uralt ist dieser Gedanke. Schon die Griechen des Altertums kannten in verschiedenen Formen die sprichwörtliche Redewendung: gerechter als eine Wage, ***δικαιότερος (-ον) σταχάνης*** oder ***τρυτάνης***; einen Ausdruck, der natürlich voraussetzt, daß die Wage im höchsten Maße gerecht ist, wie zum Überfluß die genau entsprechende Phrase ***Δίκης δικαιότερος*** zeigt.[110]) Dieselbe Auffassung, die die Griechen so deutlich aussprachen, lebt in unserer deutschen Sprache und besonders in der deutschen Dichtung: gerecht, richtig, unbestechlich heißt auch uns die Wage.

Daher würde es sich schon aus diesem Gesichtspunkt rechtfertigen lassen, wenn wir der Gerechtigkeit lediglich mit Rücksicht auf die Eigenschaften der Wage dies Gerät als Attribut in die Hand geben würden. Aber wir haben damit in Wahrheit erst einen Teil der Bedeutung aufgeklärt. Neben der Wage haben wir das Wägen zu berücksichtigen.

Lessing unterscheidet im Laokoon[111]) unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstrakta bezeichnen, rein allegorische, die für den Dichter von keinem Nutzen sind, und solche, welche eigentlich nichts allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigelegt werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten; Sinnbilder und Instrumente. Lessing nennt für diese beiden Arten der Attribute Beispiele. Instrumente sind die Leier oder Flöte in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars. Hier sind die Attribute bloße Werkzeuge, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Sinnbilder dagegen sind z. B. der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnt. So tritt der Gegensatz oft sehr deutlich, scharf und einleuchtend hervor. Aber es gibt auch Fälle, in denen er sich verwischt, wo fast unmerklich das Sinnbild zum Instrument, das Instrument zum Sinnbild wird. Und so liegt die Sache bei der Wage der Gerechtigkeit. Lessings Scharfblick hat das erkannt. Und wenn wir seine Erklärung des Attributs auch nicht glatt unterschreiben können, so kann doch jeder aus seinen Worten lernen, daß man über dem Wägen nicht die Wage vergessen und umgekehrt neben der Wage das Wägen nicht außer Acht lassen darf. Lessing nennt den Zaum der Mäßigung und die Säule der Standhaftigkeit „lediglich allegorisch" und setzt dann hinzu: „Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist." Die Wage hat allegorische sinnbildliche Bedeutung, aber nicht ausschließ-

[110]) Suidas, Lexicon, rec. Bernhardy I, 1. 1853. col. 1359 f. 1365. II. 1853. col. 887. 1232; Erasmus, »Adagia«. Paris 1572. fol. col. 789.

[111]) Abschnitt X.

lich. Der Gedanke des Gebrauchs der Wage, also des Wägens, macht sich gleichfalls geltend.

In dieser Hinsicht aber wäre es falsch, mit Lessing bloß daran zu denken, daß „man" gerecht ist, wenn „man" die Wage recht braucht. Die Wage der Gerechtigkeit hat in vollerem Sinn, als Lessing zugeben wollte, den Charakter des Instruments, des Werkzeugs. Die Gerechtigkeit selbst ist es, die die Wage braucht und mit ihr wägt. Und daneben tritt die Vorstellung, die Lessing geltend macht, in den Hintergrund. Denn es ist allbekannt, daß jeder, der gerecht sein will, erst seine Erwägungen anstellt, ehe er wägt. Das seiner selbst bewußte Handeln und die vorausgehende Überlegung ist notwendiger Bestandteil des Begriffs der Gerechtigkeit. Und die Wage stellt das geistige Wägen dar, das der Entscheidung der Gerechtigkeit vorausgeht.

Wenn man aber die Gerechtigkeit wägend abbildet, so heißt das zugleich, daß sie sich zur Erzielung eines absolut gerechten Resultats eines Werkzeugs, eines Instruments, einer Maschine bedient, auf ihr eigenes Meinen und Belieben, ihre Wünsche und Ansichten nach Möglichkeit verzichtet und statt dessen einen Apparat braucht, der selber durch und durch gerecht ist. Die Benutzung der Wage macht die Richtigkeit der Entscheidung, die die Gerechtigkeit fällt, unabhängig von richterlichem Ermessen. Sie zeigt die Dinge, wie sie an sich sind, in ihrer wahren Natur und konstatiert, wie die Sache bei Licht betrachtet aussieht. Es ist der Ausschluß aller Willkür, der hier als Ideal vorschwebt und mit Hilfe technischer Vorrichtungen und maschineller Kunstgriffe tadellos verwirklicht werden soll. Alle Rechtsprechung bleibt stets unvollkommen. Unter einer Anzahl von Urteilen ist stets ein erheblicher Prozentsatz ungerechter Urteile. Unaufhörlich widersprechen sich die verschiedenen Instanzen, und immer wieder treten Fälle ein, in denen gerechte Entscheidungen der unteren Instanzen irrtümlich und widerrechtlich durch die obere Instanz umgestoßen worden, so daß man es keinem Laien verdenken kann, wenn er das Prozessieren mit dem Lotteriespiel vergleicht, und keinem Richter, wenn er stolz darauf ist, daß sein subjektives Belieben trotz aller Schranken der Gesetzgebung und Rechtsordnung so weiten Spielraum besitzt. Von diesem schwankenden Boden irdischer Rechtspflege flüchtet sich das Rechtsgefühl empor zu einem Ideal, das von richterlicher Beschränktheit frei ist und das Recht, welches war und ist und sein wird, durchsetzt und das Gegenteil, das Unrecht, niederkämpft.

Von hier aus erklärt sich leicht, was die Gerechtigkeit in den Schalen ihrer Wage wägt: tausenderlei verschiedene Dinge. Bald können es Handlungen guter oder böser Art, bald können es Ansprüche oder Interessen prozessierender Parteien, bald Schuld und Unschuld, bald Strafmilderungs- oder Strafschärfungsgründe, bald Einrichtungen und Zustände, bald Gedanken und Meinungen, bald Tugenden, bald Laster, bald Reformen, bald Revolutionen, bald eine Sache, bald eine Person, bald ein Mensch, bald eine Seele, bald ein Engel, bald ein Teufel, kurz alles sein, was nur immer das Prädikat gerecht oder ungerecht verträgt. Die Gerechtigkeit wägt, um die Grenze zu finden, die das Recht von dem Unrecht scheidet. In dem ewig wogenden Kampf zwischen Recht und Unrecht sinkt schließlich immer die schwerere Schale des Rechts, während die andere steigen und damit dem Sieg des Rechts dienen muß. In der Welt und in der Geschichte waltet eine ewige Gerechtigkeit, die sich schließlich immer und überall behauptet. Alle jene Menschen und Dinge, die sie wägt, vergehen in schnellem Wechsel. Sie verschwinden so schnell, wie sie kamen. Aber sie selbst bleibt und setzt sich, tausendfach bedroht und bekämpft, alsbald stets wieder ins Gleichgewicht.

Damit erledigt sich endlich auch die Frage, ob ein einheitlicher Gewichtsmaßstab vorhanden ist, den die Gerechtigkeit zum Wägen benutzt. Sie wendet nicht immer ein und denselben, sondern ganz verschiedene Maßstäbe an, absolute und relative. Daß das positive Recht nicht jeweils ihr Gewichtsmaßstab ist, folgt schon daraus, daß das Recht selbst Gegenstand der Wägung sein kann. Die Gerechtigkeit greift nicht immer zur letzten Quelle ihrer Macht zurück. Aber in oberster Instanz läßt sie nur ihre eigene Idee entscheiden. So können wir zusammenfassend sagen: Die Wage ist Attribut der Gerechtigkeit, weil sie wegen ihrer Eigenschaft gerecht zu sein ein untrügliches Mittel zur Entscheidung der Frage „gerecht oder ungerecht?" symbolisch darstellt.

Berlin. Ernst v. Moeller.

Bücherschau.

Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. Herausgegeben in Verbindung mit W. Behncke, M. Dreger, O. von Falke, J. Folnesics, O. Kümmel, E. Pernice und G. Swarzenski von G. Lehnert. In zwei Bänden. Verlag von Martin Oldenbourg, Berlin. — Hiervon sind Abteilung I—IV à M. 4,25, sowie Bd. I (in prächtigem vergoldeten Pergamenteinband für M. 21) erschienen.

Derselbe umfaßt als Einleitung: Übersicht über das Kunstgewerbe von Lehnert, sodann das Kunstgewerbe im Altertum von Pernice und Swarzenski, das Kunstgewerbe im Mittelalter von von Falke und Swarzenski, das Kunstgewerbe in der Renaissance von Behncke und Swarzenski.

Mit dem bereits vor einem halben Jahrhundert aufstrebenden Kunstgewerbe, zuerst dem kirchlichen, hat das Studium seiner Geschichte nicht von vornherein gleichen Schritt gehalten, obwohl der enge Anschluß an alte Muster lange Zeit die ständige Parole war und ihrer Befolgung namentlich die Techniken sehr vieles zu danken haben. — Es stellte sich daher allmählich ein auf der Höhe der Zeit stehendes Lehrbuch über die Geschichte der angewandten Kunst als ein großes Bedürfnis heraus. Aber die Kenntnis dieser Geschichte stand selbst noch nicht auf der Höhe, indem gerade die hervorragendsten ihrer Denkmäler, die der fränkischen, karolingischen, romanischen Periode angehören, noch sehr der Aufklärung bedurften, weniger hinsichtlich ihrer technischen Verfahren, als bezüglich ihrer Herkunft und Entwicklung. Über das Altertum und seine Erzeugnisse in der ägyptischen, klassischen, selbst byzantinischen Periode waren wir besser unterrichtet, als über die des früheren Mittelalters, und weniger noch als das spätmittelalterliche Kunstschaffen war das des Barock aus dem Dunkel hervorgekommen. Erst seit dem Anfange unseres Jahrhunderts hat das Dunkel sich zu lichten begonnen, so daß der Augenblick, mit einem neuen Handbuch herauszutreten, erst jetzt gekommen war. — Acht verhältnismäßig junge, aber längst bewährte Kunstgelehrte haben sich zur Abfassung desselben vor stark Jahresfrist vereinigt, und schon liegt als Weihnachtsgabe der I. Band vor, dem das Zeugnis ausgestellt werden darf, daß er nicht nur das bis dahin vorhandene Gesamtwissen in prägnanter Weise aufs geschickteste zusammenfaßt, sondern auch in mehrere Gebiete neue Lichtblicke hineinträgt, also nicht nur vorzüglich gruppierend, sondern vielmehr noch die so wichtigen Zusammenhänge der Länder und Meister und Schulen feststellend. Das gilt von der Kunst des Altertums und des Byzantinismus, das gilt vor allem vom Mittelalter, dessen kunstgewerblicher Betrieb durch von Falke die mannigfaltigsten und schätzenswertesten, zum Teil erst hier in die Erscheinung tretenden Aufklärungen erfahren hat, so daß die Lektüre des hier 232 Seiten umfassenden knappen, aber präzisen Überblicks über das frühe Mittelalter, die Zeit der Karolinger, die Klosterkunst des X. und XI. Jahrh., des romanischen, frühgotischen und spätgotischen Kunstgewerbes überreich ist an Belehrung und Genuß, wie nur ein Meisterwerk ersten Ranges sie zu bieten vermag. — Dieses im einzelnen nachzuweisen, gestattet hier leider nicht der Raum, aber auf die überzeugende Darlegung der verschiedenen Quellen, aus denen die oströmische und germanische Richtung auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst mit der Zellenverglasung nach der Völkerwanderungsperiode geflossen ist, auf die ungemein wichtige Feststellung der Meisterschulen für Goldschmiedekunst und Kupferschmelz in Lothringen, an der Maas, in Köln soll hier wenigstens andeutungsweise hingezeigt werden.

Zur vornehmen Beweisführung und Sprache im ganzen Bande paßt vollkommen die Ausstattung, indem die zahlreichen, sehr geschmackvoll eingegliederten, durchaus charakteristischen und doch nichts weniger als landläufigen Illustrationen überaus geschickt ausgesucht und vortrefflich reproduziert sind, sowohl die 77 Tafeln (unter denen nur einige Farbendrucke etwas zu wünschen übrig lassen), als die 531 Textbilder und die passenden alten Vignetten.

Der II. Band, der das asiatische Kunstgewerbe, das des Islam, des Barocks und Rokokos, des Empire und der Biedermeierzeit, endlich der neuesten Zeit umfassen soll, wird für das laufende Jahr angekündigt.

Schnütgen.

Altfränkische Bilder mit erläuterndem Text von Theodor Henner. Jahrg. 1908. Verlag von H. Stürtz in Würzburg. (Preis 1 M.)

Auch dieser XIV. Jahrgang ist wieder ein vortrefflicher kunstgeschichtlicher Führer durch einige größere und kleinere Orte des fränkischen Landes: Hessenthal, Mainstockheim, Forchheim, Unterzell, Würzburg, Schwabach, Mergentheim, aus denen er Kirchen, Häuser, Burgen, Straßen- und Hofansichten, Altäre, Epitaphien usw. der Spätgotik wie der Renaissance abbildlich vorführt und in orts- und landesgeschichtlicher, kunst- wie kulturhistorischer Beziehung erläutert, vielfaches Interesse weckend für die Orte und ihre Vergangenheit. — Der Umschlag ist wie immer in mehrfarbigem Druck ausgeführt durch geschickte Zusammenstellung von Elfenbein- und Goldfigürchen, die mit Grubenschmelzverzierungen die Umkleidung von zwei kunsthistorisch wie technisch hochbedeutsamen Tragaltärchen im Bamberger Domschatze bilden, nicht aus der ersten Zeit seiner Dotation durch Heinrich den Heiligen, aber doch noch aus dem XII. Jahrh.

A.

Zwei neue farbige Kommunionandenken (Nr. 64, 64 1/2, 65 und 65 1/2) werden von B. Kühlen in M. Gladbach vorgelegt, von denen das größere 44×32 *cm*, je 30 Pf., das kleinere 37×26 *cm*, je 18 Pf. kostet. — Das erstere ist eine zeichnerisch wie farblich vorzügliche Wiedergabe des berühmten Abendmahles von Leonardo da Vinci in, der Zeit entsprechender, zumeist goldiger Fassung mit hohem, aus passenden Inschriften bestehenden Sockel. — Das andere stellt, in Höhenformat, ebenfalls das Abendmahl dar, wie es neuzeitiger Kunstauffassung entspricht, in guter Gruppierung und Gewandung, mit erbaulichem, etwas zu weichem Ausdruck, bei, wie immer, vollendeter Technik. H.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10.—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. Februar 1908.

Title page

ZEITSCHRIFT

FÜR

CHRISTLICHE KUNST

—•—

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XX. JAHRG. —•— HEFT 12.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1907.

Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer größeren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen großen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG

Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. ADOLF BERTRAM von HILDESHEIM.

Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrat RENÉ V. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Landgerichts-Präsident KARL REICHENSPERGER (KOBLENZ).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).

a



b



Romanische Emailscheibe und Bergkristallreliquiar.
(Sammlung Schnütgen.)

Beim Schlufs des zweiten Jahrzehnts

drängen sich für den Herausgeber dieser Zeitschrift in den Vordergrund die Empfindungen des Dankes gegen alle, die ihm zu seiner Arbeit Förderung haben angedeihen lassen: Die treuen Mitarbeiter und Abonnenten, der opferwillige Verleger und sein Stab, die Hochwürdigsten Herren Bischöfe, namentlich Norddeutschlands, die sie mit ihren Empfehlungen begleitet und das Abonnement auf Kosten der Kirchenkasse zur Bereicherung der Pfarrbibliothek gestattet bezw. empfohlen haben. Hätten von diesem Privilegium die Herren Pfarrer mehr Gebrauch gemacht, so wären die Bestrebungen, besonders den norddeutschen Sprengeln mit Vorbildern aus deren glorreicher Kunstvergangenheit entgegenzukommen, von stärkerem Erfolg gekrönt worden.

Diese Bestrebungen fanden ihren Ausdruck zunächst in zahlreichen Beschreibungen und Erklärungen alter Kunstdenkmäler, an die mit Vorliebe Unterweisungen praktischer Art geknüpft wurden. Wenn hierbei auf der einen Seite der überkommene Bilderschatz durch neu eingeführte Muster erheblich vermehrt wurde, die zum Teil in die gangbaren Handbücher der Kunstgeschichte Aufnahme gefunden haben, dann fehlte es anderseits nicht an bedeutsamen Betonungen der Winke, die sich daraus für neue Schöpfungen ergaben, nach Maßgabe der von der Gegenwart gestellten Aufgaben.

Hierbei wurde keine Epoche der kunstgeschichtlichen Entwickelung, keine Stilart ausgeschlossen. Wie der Erhaltung ihrer sämtlichen Denkmäler, ihrem Schutze gegen Beseitigung, Entstellung oder Erneuerung aufs wärmste das Wort geredet wurde, in stetigem Kampfe gegen die in der jüngsten Zeit immer stärker beanstandete „Stileinheit und Stilreinheit", so war die gesamte Beschreibung von der Vertiefung in die Formschönheiten und technischen Vorzüge der alten Werke beherrscht, als einer Schule, aus deren Grundsätzen und Lehren stets neues Leben hervorsprießen könne, vornehmlich auf dem kirchlichen Gebiete, dem die Zeitschrift in erster Linie ihre Dienste weihen sollte und wollte.

Dieser Weg, der von den ernsten Forschern und Kennern der Kunstvergangenheit immer noch als der rationelle und traditionelle Versuch zu neuen Schöpfungen geschätzt wird, ist wenigstens so lange nicht als veraltet zu betrachten, als der (hier, X. 357, im Schlußwort bereits anerkannte) „gesunde Entwickelungsprozeß" noch nicht einen gewissen Abschluß gefunden. — Daß dieser Abschluß schon vorliege, oder auch nur unmittelbar bevorstehe, wird von den ruhigen Beobachtern und maßvollen Kritikern nicht behauptet, die trotz ihrer Vorliebe für Neugeburten, das Stadium „der tastenden Versuche" wenigstens in der Allgemeinheit noch nicht als überwunden betrachten. Wenn für die prinzipielle Berechtigung eines neuen Stiles, vielmehr neuer Gestaltungen, die übrigens aus der Vernunft allein nicht konstruiert, nur der Gesamtentwickelung des Kulturlebens entnommen werden können, von den verschiedensten Seiten die Lanzen eingelegt werden, so dürften diese Vorstöße als gegen offene Türen gerichtet zu bezeichnen sein, da wohl von keiner Seite dagegen Einspruch erhoben wurde. Eher könnte die leicht hingeworfene Behauptung, daß jede Zeit ihren eigenen Kunststil haben müsse, zum Widerspruch reizen, nachdem noch vor stark einem Jahrzehnt von sehr hervorragenden Kunstschriftstellern in langen Auseinandersetzungen klar gemacht wurde, daß der überwiegende Industriebetrieb unserer Zeit mit seinen materiellen Spitzen und technischen Zielen eher als den ideellen Kunstbestrebungen hinderlich betrachtet und behandelt werden müsse.

Inzwischen hat die Industrie auch für die aus dem Zwecke ihrer Denkmäler sich ergebende künstlerische Eigenart ihre Ingenieure inspiriert, und wenn diese für die Fabriken, Bahnhöfe, Ausstellungshallen, Warenhäuser usw. als die Hauptprodukte dieser Inspiration neue, zugleich dem Material angepaßte, imponierende Gestaltungen geschaffen haben, so wird dieser Fortschritt gewiß auch als ein Triumph auf dem Kunstgebiet anerkannt werden müssen.

Ja noch mehr! Die Begriffe der vom Material gestellten Anforderungen und hinsichtlich der aus ihm sich ergebenden Konstruktionen, wie der durch die praktischen Bedürfnisse geforderten Weiträumigkeit, Gruppenbildung usw., auch die energische Betonung der aus der inneren

räumlichen Disposition sich ergebenden äußeren Reflexe haben in diesem Zusammenhange wichtige Förderung erfahren; aber doch nicht im Sinne bis dahin unbekannter Errungenschaften; denn aller dieser Vorzüge haben die früheren Kunstperioden nicht entraten, die des späteren Mittelalters haben vielmehr in großartigem Maße und steter Vorbildlichkeit darüber verfügt. Deswegen hatte auch die letzte, die Gotik, in ihren merkwürdigen Nachklängen so lange sich behauptet, nicht nur in England, sondern auch in Deutschland und Belgien, wo die Jesuitenkirchen nicht die einzigen glänzenden Beispiele für diese Fortdauer bilden.

Anerkennung verdienen gewiß auch manche Schöpfungen der Neugotiker, welche es verstanden haben, die allen Bedürfnissen sich anschmiegenden alten Grundriß-, Aufriß- und Ornamentformen für die Lösung ihrer modernen Aufgaben zu verwerten. Und welch' mannigfache Weiterbildung lag und liegt noch im Rahmen dieses Systems, zumal für die großen Stadt- und Domkirchen! Was immer auf dem Gebiete des Kirchenbaues an neuen Anforderungen in bezug auf örtliche Lage und äußere Wirkung, wie hinsichtlich der Inneneinrichtung mit ihren Raum- und Ausstattungsansprüchen auftauchte, kann noch immer mit Hilfe der alten Motive auf sicheren Pfaden erreicht werden, und auch für die mit Recht geforderte Einfachheit der Umrisse und Gliederungen, wie für die nicht minder wichtige Lebendigkeit der Gruppierung sind damit alle Vorbedingungen gegeben. Um über sie mit Sicherheit zu verfügen, ist indessen Eines vonnöten: Mit wahrer Kenntnis gepaarte völlige Unbefangenheit! Aber nur zu oft wird diese vermißt, wie auch der Übereifer viel mehr den Neologen eigen zu sein pflegt, als den Vertretern der alten Richtung.

Das gilt nicht nur für die baulichen Aufgaben, für welche die Zeitschrift eine ganze Anzahl mustergültiger Vorlagen geboten hat, sondern auch für die schmückenden, im weitesten Sinne des Wortes. Oder hat den gegenwärtig bedeutendsten religiösen Maler Deutschlands seine für die biblischen Darstellungen unentwegt festgehaltene Vorliebe für die spätgotischen Kostüme, die sonst als ein verwerflicher Archaismus angeklagt wird, gehindert, in seinen Figuren die schärfste Charakteristik zu erreichen? — Und würde die gewiß noch nicht zu preisende moderne Monumentalmalerei im Bannkreise der großartigen mittelalterlichen, namentlich der spätromanischen Zyklen nicht erfolgreich sich entwickelt haben und weiter sich zu entfalten vermögen, wie nach der ornamentalen Richtung, so auch nach der figürlichen Verteilung und Eingliederung? Die mannigfachen Aufgaben, die in unseren, der künstlerischen Darstellung geschichtlicher Ereignisse und sinnbildlicher Begriffe zustrebenden Tagen auch der Wandmalerei obliegen, haben aus der Menge der Staffeleimaler bisher noch nicht einen hinreichenden Kreis großzügiger Meister und leistungsfähiger Schüler sich zusammen finden lassen; und wie viel zahlreicher würden die bezüglichen Aufträge sich ergeben, wenn zu deren Stellung die vorhandenen Kräfte verlockend wirken würden! — Wieviele dankbare Winke wären der alten Plastik zu entnehmen, nicht nur im Dienste der Architektur, der sie so lange und so treu gedient hat, sondern auch in ihrem ganz selbständigen Auftreten? Haltung und Gestaltung, Bewegung und Gewandung, Empfindung und Ausdruck, die ganze daraus sich ergebende sinn- und poesievolle Harmonie sind bei den Meisterwerken des späteren Mittelalters in so vollendetem Maße erreicht worden, daß hier ausgiebige Anleitung für neue plastische Betätigungen sich darbietet, bei denen der moderne Meister seinen wirklich künstlerischen Regungen den freiesten Lauf lassen kann.

Es berührt eigentümlich, daß manche Kunstherren, die der Aufbietung enormer Mittel für die Einführung mittelalterlicher Möbel, Figuren usw. in die Museen unter dem Titel ihrer vorbildlichen Bedeutung an diesen Stellen das Wort reden, an anderen die neuen Erzeugnisse, die unter deren Einfluß entstanden sind, ganz in den Hintergrund schieben gegenüber modernen Leistungen willkürlichster Art.

Neu soll es um jeden Preis sein, und als künstlerisch soll es gelten, weil der Ausführende es dafür ausgibt.

Was unter diesem Titel neuerdings ins Heiligtum eingeführt werden soll an Altären und Geräten, selbst an Gewändern, ist zumeist derart, daß es wegen der banalen Formen und des öden Dekors nur mit Kopfschütteln betrachtet werden kann. Selten entstammen die Entwürfe den Werkstätten ausführender Meister, wohl aber den Zeichenstuben von „Künstlern", welche bei näherer Prüfung einen erstaunlichen Mangel an Kenntnissen der Kunstgeschichte und des Kunsthandwerks

vielfach verraten, in Selbstbewußtsein und offenkundiger Sucht nach Reklamen ohne Unterlaß diejenigen der Rückständigkeit bezichtigen, für welche das Kunstgebiet keine Kette neuer und willkürlicher Sprünge ist, sondern eine ruhige, gesetzmäßige Weiterentwicklung aller Faktoren auf dem Jahrhunderte hindurch bewährten Boden fester Grundsätze und richtiger Motive. Manche Künstler und Kunsthandwerker seufzen unter solchem Druck, wenn sie sich ihm nicht zu entwinden vermögen. Sie beanspruchen mit Recht, daß, was ihnen an Neubildungen angesonnen wird, hinsichtlich des Entwurfs ihnen keine allzugroßen Verstöße gegen ihre bewährten ästhetischen und technischen Grundsätze wie praktischen Erfahrungen zumutet, hinter ihren früheren Leistungen nicht allzuweit zurückbleibt. Und, um so mehr sollte dieser durchaus berechtigte Anspruch berücksichtigt werden, als aus dem Gegenteil nur dem elenden Fabrikbetrieb Nutzen erblüht, der in der kirchlichen Sphäre immer stärker sich entfaltet, trotz aller Warnungen.

Der Spielraum, den die früheren Jahrhunderte von dem Aufblühen der neuerdings so beliebt gewordenen Germanischen Frühkunst bis zu den allerletzten Ausläufern der Renaissance in dem Pantheon der Kunstformen und -Typen gelassen haben, ist so weit, daß, wer für die Befriedigung der neuen Kunstbedürfnisse nicht auf alte Motive zurückgreifen will, die Gesichts- und Richtpunkte der Vergangenheit in hinreichender, wenigstens den Rahmen bietender, Fülle findet.

Auf dieses feste Rahmengefüge kommt es vor allem an, und auf dieses hat daher auch unsere Zeitschrift vornehmlich hingewiesen, so oft sie Vorschläge für die Gestaltung neuer Kunstdenkmäler zumeist kirchlicher Art, zu machen hatte, unter Beifügung von Abbildungen aus den Mappen berufener Künstler, nicht auf Pläne für Kirchen, deren Neu- und Erweiterungsbauten, sich beschränkend, sondern namentlich zu deren vorschriftsmäßiger und zeitgemäßer Ausstattung Beiträge liefernd durch erläuterte Vorlagen zu Altären, Geschränk, Figuren, Wand- und Glasmalereien, Paramenten und liturgischem Gerät. Hierbei galt in der Regel als Ziel, Muster zu bieten gerade für solche Gegenstände, die in dem kirchlichen Bilderschatz vergebens gesucht werden, sei es überhaupt, sei es zu bestimmten, durch die veränderten Anordnungen oder Bedürfnisse geforderten Zwecken. Für diese Zeichnungen wurden die Meister nicht nach der Schablone ausgewählt, sondern nach der Eigenart ihres Schaffens, wie nach dem Schatze ihrer Erfahrungen.

Die Zeitschrift glaubt daher für sich in Anspruch nehmen zu können, daß sie besonders für den Kirchenbau und Kirchenschmuck mit einer großen Auswahl brauchbarer Entwürfe ihren Lesern an die Hand gegangen ist, so daß sie gerade solchen Künstlern und Kunsthandwerkern, denen mehr die Fähigkeit der Ausführung, als der Erfindung beiwohnt, große Dienste geleistet hat, ihnen nichts ansinnend, was nicht in den Rahmen der Formen, wie der Techniken durchaus hinein paßt, zugleich den liturgischen Vorschriften, wie dem Kanon der Bildersprache konform, als einem von der Zeitschrift mit Vorliebe gepflegten sinnvollen Kapitel der Kunstgeschichte.

Was bei diesem unausgesetzten Streben, der christlichen Kunst, ihre Ideale zu wahren durch prinzipielle Erörterung und praktische Anleitung, in den „Abhandlungen" nicht zur Darlegung gelangte, kam in der „Bücherschau" zur Sprache, wo nicht nur ein Überblick über die neueste Kunstliteratur geboten wurde, sondern auch die Gelegenheit, zu einseitigen Auffassungen oder Vorschlägen kunstgeschichtlicher, ästhetischer oder praktischer Art Stellung zu nehmen, nicht unbenutzt blieb.

Auf diesem Wege des Rates und der Tat meint der Herausgeber, unterstützt von seinen zumeist langjährigen, bewährten Mitarbeitern, in der schwierigen Zeit des jetzigen Betriebes auf dem Gebiete der christlichen Kunst sich nützlich erwiesen zu haben, nach Maßgabe seines Könnens; er glaubt daher, an die treuen Leser, an alle, denen es um den Ernst des Kunstdenkens und -Schaffens zu tun ist, des weiteren appellieren zu dürfen. — Gemäß der ihm früher wiederholt gegebenen Zusage, am Schlusse des zweiten Jahrzehnts anderen Händen die Redaktion übergeben zu können, hatte er für jetzt die Entlassung erwartet. — Daß sie ihm nicht gewährt wurde, soll ihn nicht mutlos machen, vielmehr ihn begeistern zur Aufbietung gesteigerten Eifers, im Vertrauen auf die Zukunft der christlichen Kunst und ihrer Vertreterin, unserer Zeitschrift. Schnütgen.

Abhandlungen

Romanische Emailscheibe und Bergkristallreliquiar.



Mit 2 Abbildungen (Tafel XII, aus dem XVI. Kölner Jahresbericht, Abbildungen 10 u. 16.)

ür diese Grubenschmelzscheibe a von 14 *cm* Durchm., mit dem Bilde der Krönung Mariens inmitten eines Engelkranzes — eines von vier ähnlich behandelten, zur Zeit in Köln erworbenen Exemplaren mit den Darstellungen der Höllenfahrt, der drei Frauen am Grabe und der Himmelfahrt — nimmt von Falke die Schule des Nikolaus von Verdun in Anspruch, nachdem er eines derselben als unter dessen Einfluß entstanden schon in dem 1904 erschienenen Prachtwerk „Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters", Seite 89 besprochen und auf Tafel 70 abgebildet hatte. — Seine Annahme, daß sie ursprünglich das Satteldach eines Reliquienschreines schmückten, erscheint nicht über jeden Zweifel erhaben. — Die Technik besteht in den ausgesparten und vergoldeten Einteilungslinien, Ornamenten und Figuren, denen die kräftigen, vorzüglich gezeichneten Konturen rot eingeschmolzen sind. Der Grund ist abwechselnd blau und grün emailliert, mit Vorwiegen des ersteren; die zwischen den vergoldeten Kreis- und Paßstreifen eingeschmolzenen Linien sind weiß, zu dem noch gelbliche und hellblaue Töne für die Wolken, vollständige Marmorierungen für das hl. Grab hinzukommen. Dieselben Emailtöne und die Art ihrer Verwendung finden sich auf dem 1281 von Nikolaus vollendeten Klosterneuburger Altaraufsatz und auch die scharfe Zeichnung der Ornamente wie die Linienführung der Figuren sind diesem so verwandt, daß an der Einheitlichkeit der Quelle nicht zu zweifeln ist, zumal des Meisters Hand von 1283 an am Dreikönigenschreine nachzuweisen ist (vergl. „Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes" S. 270 ff [von Falke] Berlin 1908). Auf ihn (oder einen seiner Kölner Schüler) am Schluß des XII. Jahrh. sind also diese vier Medaillons zurückzuführen.

Das Bergkristallreliquiar b, ebenfalls in Köln erstanden, 15 *cm* lang und hoch, hat als Kern einen 4 *cm* ausgehöhlten, gegen die Mitte leise anschwellenden (durch seine kräftigen Federungen sehr echt wirkenden) Bergkristallzylinder, der die Bestimmung hatte, das Gebein aufzunehmen. Seine beiden Enden sind mit Zierscheibe von 10 *cm* Durchmesser geschmückt, deren Kern eine Art Agraffe bildet. Diese ist mit Kristallkabochons und sonstigen Halbedelsteinen besetzt, einem größeren in der Mitte, den die kleineren, zumeist farbigen, rings umgeben auf filigraniertem Grund, bei kastenförmiger Fassung sämtlicher Steine durch ebenfalls gekörnten Draht. Diese beiden Agraffen, von denen eine zum Öffnen eingerichtet ist, haben große Verwandtschaft mit den fränkischen Goldfibeln, die zumeist mit Steinen, Zellenverglasung und Filigran geschmückt, den Mantel auf der Schulter zusammenfaßten und derart beliebt waren, namentlich auch in Köln, daß der Gedanke an diese, aus den fränkischen Gräbern vereinzelt immer aufgetauchten Vorbilder gar nahe liegt. Der die Agraffen rings umgebende durchbrochene Rand von vergoldetem Kupfer, ein den Kämmen der romanischen Schreine im kleinen nachgebildetes Motiv, das auf der einen Seite auch als Abschluß des Zylinderrandes Verwendung gefunden hat, gibt dem Ganzen eine vornehme, feierliche Wirkung. — Diese beiden Zierscheiben sind durch zwei Querbänder mit ausgespartem Flechtornament auf gekörntem Grund seitlich verbunden, während die obere Verbindung durch einen Zinnenfries bewirkt ist, aus dessen Mittel- und Endzapfen je ein blattgefaßtes Kristallkügelchen, wie es in größeren Dimensionen bei den Kölner Tumben wiederkehrt, malerisch herauswächst. — Auf vier Klauenfüßen sich aufbauend macht das fein entworfene, sorgsamst ausgeführte, dazu vortrefflich erhaltene Reliquiengefäß einen überaus gefälligen Eindruck. In seiner Ursprungszeit gegen Schluß des XII. Jahrh. mag es in seiner Heimat Köln noch nicht viele Nebenbuhler gehabt haben, da die (den vertikalen vorangehenden) querliegenden Zylinderreliquiare erst um diese Zeit entstanden, aus der ein kleineres, leider verrestauriertes Exemplar nur in St. Columba erhalten geblieben ist. Schnütgen.

Der Meister der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg.

Mit 9 Abbildungen. (Schluß.)

eben der Komposition fesselt uns der monumentale Umriß der Figuren, der sich einfach, wie durch eine unsichtbare Architektur gezwungen, vom Hintergrund abhebt. Es drängen sich keinerlei Genremotive aus der Silhouette heraus, was ja auch schon bei dem Freiberger Johannes zu beobachten war. Diese Stileigenschaft ist, da sie sich in der Stuckplastik des XII. Jahrh. in Sachsen nicht findet und zuerst in der von der Architektur beeinflußten monumentalen Plastik des XIII. Jahrh. auftritt, als eine indirekte Beeinflussung von seiten der Architektur aufzufassen.

Die Gewandbehandlung wirkt durch die in straffen, energisch gezogenen Linien herunterfallenden Falten. Das Gewand besteht aus ziemlich steifem Stoff, der sich nicht weich an den Körper anlegt. Eine weitere Eigenschaft ist die Elastizität der Faltenführung. (Vgl. den Mantelbausch bei Johannes.) Doch sind gegenüber dem Freiberger Johannes die Falten flüssiger gelegt. Weitere Fortschritte sind in der Verbreiterung und Vereinfachung der Falten zu sehen. (Vgl. die über den linken Unterarm herunterfallenden Falten des Überwurfes bei Johannes.) In Freiberg sieht man eine Menge von kleinen in- und übereinandergelegten Falten, in Wechselburg sind sie auf einige wenige, aber desto kräftigere und breitere beschränkt und diese klar auseinandergelegt.

Wie die Gewandung, so sind auch die Proportionen gegenüber dem Freiberger Johannes breiter geworden. Bei letzterem geht die Breite der Figur in Ellbogenhöhe fast viermal in der Höhe auf, während bei den Wechselburger Figuren die Breite etwas mehr als $2^3/_4$ mal in der Höhe enthalten ist. In den Proportionen hat sich also der Künstler ganz von dem Zwange der Architektur befreit. In der Wiedergabe der Einzelformen zeigt sich eine Reihe von unmittelbar der Natur abgelauschten Beobachtungen. Alles Steife ist verschwunden. Hier ist es die lebendig greifende Hand, die den Mantelbausch faßt, in Freiberg ist dieselbe Bewegung versucht, aber wie leblos wirkt sie! Diese Naturbeobachtung ist auch in der realistisch wiedergegebenen, stark geaderten Hand des Adam und dessen Kopf, ferner an den Armen Christi zu sehen. Doch bleibt auch hier, wie schon in der Wiedergabe des Schmerzes zu erkennen war, der Künstler Idealist. Er gibt nur die zum natürlichen Eindruck notwendigen Einzelheiten.

Auch in der Stilisierung der Haare zeigt sich des Künstlers Gefühl für fein bewegte Linien. So ist das Haar des Johannes, das in Freiberg aus kurzen, dicken Knoten bestand, hier in feine, rhythmisch bewegte Wellen umgewandelt. Vgl. auch den Bart Adams, Christi und Gottvaters Haupthaar.

In den rein handwerksmäßigen Eigentümlichkeiten endlich ist ebenfalls deutlich der Zusammenhang des Wechselburger Kreuzes mit dem Freiberger zu erkennen. Als Sockel dienen wieder Personifikationen. Standmotiv und Ponderation sind bei beiden Werken gleich. Nur ein geringer Unterschied ist in erstgenanntem Punkte in Wechselburg zu konstatieren, indem das gekrümmte rechte Bein nicht zurück, sondern ein wenig vorgesetzt ist. Auch das Querprofil der Falten mit seinen charakteristischen scharfen Kanten und tiefen Unterschneidungen stimmt mit dem des Johannes vom Freiberger Lettner überein.

Es gilt nun, das Verhältnis der Wechselburger Gruppe zum Freiberger Johannes zu verfolgen. Aus den letztgenannten technischen Eigentümlichkeiten ergibt sich, daß beide Werke mindestens einer Schule angehören, und zwar ist das zuletzt behandelte Werk später entstanden als das erste, denn es zeigt sich in jeder Beziehung fortgeschrittener und kann wegen der Vortrefflichkeit der Ausführung nicht von einem Schüler herrühren. Demnach ist das Wechselburger Kruzifix nicht vor 1225 entstanden, vielmehr muß es wegen des außerordentlichen Fortschrittes, den es darstellt, um oder nach 1230 datiert werden.

Von demselben Meister rühren noch mehrere Figuren des Lettners her, nämlich der David, der Salomo, der Daniel, sowie die kleine Halbfigur des Kain. (Vgl. Fig. 4, 5 und 6.)

Die drei erstgenannten Figuren stehen frontal in den Arkaden des zweiten Lettnergeschosses. Das rechte Bein ist ein wenig vorgesetzt und gekrümmt. Die Körperlast ist ganz gering auf das linke verschoben. Die Kleidung besteht bei David und Salomo aus einem leinenen Untergewand, einem an den

Hüften gegürteten Rock, sowie einem Mantel. Daniel hingegen trägt einen kurzen Rock nebst Mantel und lange Strümpfe. Die Gesichtstypen Daniels und Salomos sind eng verwandt. Beide haben ein rundes, volles Gesicht, gewölbte, breite Stirn, kleinen Mund und Nase, sowie lockiges Haupthaar. Einen etwas anderen Typus weisen David und Kain auf: Ihre Köpfe zeigen einen kräftigen Schädel mit breiter, gewölbter Stirne, stark betonten, geschwungenen Stirnknochen und breitflügeliger Nase.

Allen dreien ist die gleichmäßig ruhige Haltung, ferner die Ungezwungenheit der Komposition gemeinsam. Von einem Zwang, wie ihn in der mittelalterlichen Skulptur so oft die Blockform ausübt, läßt sich hier nichts sehen. Die Figuren stehen mit weit abgespreizten Ellbogen da.

Dieselbe Breite zeigt die Gewandbehandlung, wie besonders die Falten des Obergewandes vom Gürtel abwärts sowie der Mantel erkennen lassen. Verbunden mit dieser Stileigenschaft ist die der Allgemeinheit der Behandlung. Nur die notwendigsten Falten sind angegeben, wie am rechten Unterarm des David und den Schulterpartien zu sehen ist. Dann ist das Gewand natürlich behandelt. So ist trefflich wiedergegeben, wie es sich an den Hüften und am Gürtel weich anlegt. Ferner ist die Behandlung kräftig und großzügig. Schließlich ist noch die außerordentlich plastische Durchbildung der einzelnen Falten hervorzuheben.

Die Proportionen der Figuren sind mehr breit als hoch, fast untersetzt. Das Nackte ist großzügig behandelt, doch wirkt es trotz des Fehlens von Details äußerst lebendig. Auch die Art, wie die Schultern unter der Gewandung kenntlich gemacht sind, zeigt dieselbe Meisterschaft der Modellierung.

Die Haarbehandlung läßt dasselbe Stilgefühl, wie es in Gewandung und Körperformen hervortrat, erkennen. Eine kräftige, massige Wirkung ist dadurch erstrebt, daß nur die Hauptpartien mit wenigen Meißelschlägen angegeben sind.

Auch die Technik ist den drei Figuren gemeinsam. Standmotiv und Ponderation, sowie das scharf geränderte Querprofil der Falten stimmen bei allen drei Figuren überein.

Aus den zuletzt angeführten technischen Eigentümlichkeiten ergibt sich, daß diese Skulpturen zum mindesten aus derselben Bildhauerschule wie die Kreuzigungsgruppe selbst stammen, denn in diesen Punkten stimmen sie mit letzterer überein. Auch die enge Verwandtschaft in der Behandlung des Gewandes und der Körperformen, sowie die Übereinstimmung der Typen zeigt dies. Da aber die betreffenden Skulpturen in der Qualität so hoch stehen, daß sie nicht von einem Schüler herrühren können, stammen sie von demselben Künstler, der auch die Gruppe anfertigte. Die geringe Stildifferenz, bestehend in größerer Weichheit der Gewandbehandlung und geringerer Stilisierung des Nackten, erklärt sich unschwer daraus, daß diese letzten Figuren des zweiten Lettnergeschosses in geringerer Höhe als die Gruppe aufgestellt waren und infolgedesseu weniger starke Wirkungsakzente bei ihnen zur Verwendung kamen. Diese Rücksichtnahme auf den Aufstellungsort trafen wir schon einmal bei dem von demselben Meister gefertigten Johannes vom Freiberger Lettnerkreuz.

Den Höhepunkt in der Entwicklung dieses Meisters bildet sein Anteil an dem Skulpturenschmuck der goldenen Pforte zu Freiberg. Von den Statuen lassen sich zwei als von seiner Hand herrührend erkennen, der David und der Salomo.

Diese beiden Figuren stehen in den Pfeilerabfasungen auf anthropomorphen Sockeln, die ihrerseits auf den Kapitellen kleiner Säulchen ruhen. Sie sind beide in ruhiger, völlig frontaler Haltung dargestellt, David als kräftiger, bärtiger Mann, Salomo jung und bartlos. Ihre Kleidung besteht aus weichen Untergewändern, dicken, an den Hüften gegürteten Röcken und Mänteln. (Vgl. Fig. 7 und 8.)

Die Komposition beider Figuren ist von der größten Einfachheit, sowohl was das Verhältnis von Statue und umgebender Architektur anbetrifft, als auch in der Anordnung der Hände. Die Richtung der durch die beiden Schultern gelegten Vertikalebene und der Portalwange sind parallel. Senkrecht dazu ist der Blick bei David gerichtet. Einfacher hätte das Verhältnis von Statue und Architektur nicht gegeben werden können. Eine geringe Differenz zeigt Salomo insofern, als er sich ganz wenig in den Hüften dreht und den Blick seitwärts richtet. Im einzelnen ist die Komposition der gegebenen Blockform geschickt angepaßt. Diese Form des Steinblockes erlaubte es, da sie die ursprüngliche Pfeiler-

gestalt vor der Abfasung mit seiner vorspringenden Ecke wiedergibt, nicht, die Hände seitlich vom Körper anzubringen. Daher wird die vordere Ecke des Blockes benutzt, um die Hände und die Attribute darin anzubringen. So entsteht hier die sogenannte Übereckkomposition, die so geschickt angewandt ist, daß dem Beschauer die Beschränkung, der der Künstler unterworfen war, nicht zum Bewußtsein kommt.

Dieselbe Einfachheit wie die Komposition zeigt der Gewandstil. In einfachem Umriß umschließt der Mantel die Figuren. Besonders bei Salomo kann beobachtet werden, wie derselbe am rechten Arm dazu dient, den vorspringenden Ellbogen mit der Hauptmasse zusammenzuschließen. Zu diesem Zweck ist sein Saum soweit vorgeschoben, daß er den Ellbogen umschließt. Von derselben Monumentalität wie der Kontur ist der Faltenwurf. In straffen Linien, scharfe Schatten werfend, fallen die Falten herunter. Dies läßt sich bei Salomo gut an den Falten des aufgehobenen Mantels, die unter der linken Hand entstehen, beobachten. Sie treffen scharf gegeneinander. Eine weitere, beiden Figuren gemeinsame Stileigenschaft ist die Einfachheit und Allgemeinheit der Gewandbehandlung. Vgl. besonders Brust und Schulterpartie bei Salomo. Nur die zur Charakteristik notwendigen Falten sind angegeben.

Die Proportionen sind mehr breit als hoch, indem die Breite, in Ellbogenhöhe gemessen, etwa $2^1/_2$ mal in der Höhe aufgeht.

In der Behandlung der einzelnen Formen sehen wir das Bestreben des Meisters, die Natur bei vollendeter Wiedergabe zu vereinfachen und zu idealisieren. So ist bei David die linke Hand und der Kopf mit den eingefallenen Wangen natürlich wiedergegeben. Doch zeigt erstere kein einziges Detail. Auch Salomos Gesicht wirkt lebensvoll, ohne daß Details angebracht wären. Schließlich wäre noch die meisterhafte plastische Modellierung zu erwähnen, die besonders an der Art zu bemerken ist, wie die Schultern ohne jede Härte unter dem Mantel sichtbar gemacht sind, ferner an der Stirn Davids.



Fig. 9. Freiberg. Goldene Pforte: Archivolten.
(Aufnahme der kgl. preußischen Meßbildanstalt.)

Die Haarbehandlung verrät dasselbe Gefühl für massige Wirkung, auch durch einige Linien belebt.

Die gemeinsamen technischen Eigentümlichkeiten der Statuen sind: Dasselbe Standmotiv, der vorgesetzte rechte Fuß kehrt immer wieder. Auch der anthropomorphe Sockel ist beiden gemeinsam, der, obwohl die Deckplatte des Kapitells als Basis genügt hätte, eingeschoben ist. Das Querprofil der senkrecht fallenden Falten ist kantig mit tief ausgehöhlten Vorderflächen.

Diese beiden Figuren sind mit denen des David und Salomo vom Wechselburger Lettner

identisch. Sie haben mit diesen die Kleidung, den Gewandstil, die Proportionen, die Gesichtstypen, die Behandlung des Nackten und der Haare, Standmotiv und Ponderation sowie Profilierung der Falten gemeinsam, zudem stehen sie in der Qualität der Arbeit mit ihnen auf derselben Stufe. Daher sind die beiden Freiberger Statuen von demselben Meister wie die Wechselburger, nämlich dem der Kreuzigungsgruppe, der in Chartres gelernt hat.

Schließlich bleibt sein Anteil an den Archivoltenfiguren zu bestimmen. (Vgl. Fig. 9.)

Hier lassen sich als zusammengehörig folgende Figuren erkennen: In der ersten Archivolte Christus, Maria und der das Buch herantragende Engel, in der zweiten Archivolte alle Figuren, mit Ausnahme der ersten links unten und der ersten und zweiten rechts unten, in der dritten Archivolte alle Figuren, mit Ausnahme der ersten unten links und der ersten und zweiten unten rechts. Alle diese Figuren haben eine Reihe von Eigenschaften gemeinsam.

Die Archivolten hatten vor der Verarbeitung zu Figuren dieselbe Form wie die Pfeiler. Es waren rechtwinklig behauene Blöcke, die übereck in die Mauer versetzt waren. In die vordere Hälfte dieser Blöcke, die im Querschnitt etwa ein rechtwinkliges Dreieck zeigt, sind die Figuren unter dem Gesichtspunkte möglichst freier und lebendiger Bewegung bei möglichster Ausnutzung des Materials komponiert. Um das Erstgenannte zu erreichen, ist bei allen die kühne Drehung in den Hüften angewendet, am ausgeprägtesten wohl bei dem vierten links der dritten Archivolte. Diese Kühnheit läßt es uns vergessen, daß der Raum so beschränkt war. Zwecks Ausnutzung des Materials ist immer dasselbe Mittel verwandt. Die vordere Ecke des Blockes wird über den Knien durch die Hände oder die Attribute ausgefüllt. Weiterhin ist für die Kompositionen charakteristisch, daß bei allen Figuren der hier behandelten Gruppe ein bestimmter Standort eingenommen werden muß, wenn sie ungezwungen wirken sollen. Dieser liegt für die zweite Archivolte etwas weiter nach dem Portal zu als bei der dritten.

In der Gewandbehandlung ist durchweg eine großzügige Wirkung erstrebt. Dafür ist die Behandlung der Gewandung zwischen den Knien charakteristisch. Eine breite dominierende Hauptfalte zieht sich von Knie zu Knie. Vgl. die Rückenpartie der vierten links in der dritten Archivolte. Gemeinsam ist allen diesen Figuren auch eine außerordentliche Straffheit der Linienführung.

Auch in der Behandlung der Formen ist der enge Zusammenhang zwischen den Figuren dieser Gruppe festzustellen. Die Proportionen sind breit und kräftig. Das Nackte ist realistisch und doch nicht kleinlich behandelt. In der Qualität der Ausführung ist kein Unterschied zu sehen.

Da nun alle diese Eigenschaften in dieser Weise vereinigt bei den übrigen Archivoltenfiguren nicht zu sehen sind, haben wir die Figuren dieser Gruppe als das Werk eines Künstlers anzusehen. Er ist mit dem Meister des David und Salomo identisch, denn seine Figuren zeigen denselben breiten und allgemeinen Stil, den monumentalen Wurf der Gewandung, die fehlerfreie Wiedergabe der Formen, die realistische und doch nicht kleinliche Behandlung des Nackten. Auch die Verwandtschaft der Gesichtstypen, z. B. des Christus in der ersten Archivolte mit dem Wechselburger Gottvater, des dritten links der zweiten Archivolte mit dem Wechselburger Adam, zeigt dasselbe. Dadurch wird auch die Richtigkeit der Ableitung seines Stiles bestätigt, denn die Archivoltenfiguren des Mittelportales der nördlichen Querschiffassade in Chartres zeigen in den Sitzmotiven, dem Gewandstil und besonders den Kopftypen eine enge Verwandtschaft mit den Freiburger Archivoltenfiguren dieser Gruppe. Doch sind die deutschen Figuren ungezwungener und kühner bewegt, die Kompositionen auf einen bestimmten Standort berechnet und der Stil ist breiter.

Die Datierung der Wechselburger und Freiberger Arbeiten des Meisters läßt sich annähernd geben. Der Johannes in Dresden war um 1220—1225 entstanden. Demnach können wegen des außerordentlichen stilistischen Fortschrittes das Wechselburger Kruzifix und die damit gleichzeitigen Reliefs am Lettner frühestens um 1230 gearbeitet worden sein. Da die Skulpturen in Freiberg aber den Gipfel in der Entwicklung des Meisters bilden, sind sie in die dreißiger Jahre des XIII. Jahrh. zu datieren.

Das Ergebnis der Untersuchung ist: Der Meister der Wechselburger Kreuzigungsgruppe kam innerhalb des zweiten Jahrzehnts des

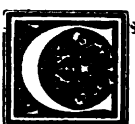
XIII. Jahrh. nach Chartres, wo er die Steintechnik in dem Atelier lernte, das die Querschiffassaden der Kathedrale mit Skulpturen zu schmücken hatte. Zwischen 1220 und 1225 kam er nach Sachsen. Jetzt entstand sein Frühwerk: Der Johannes und Christus des Freiberger Lettners. Dann arbeitete er nicht vor 1230 in Wechselburg die Kreuzigungsgruppe, den David, Daniel, Salomo und Kain. Bei diesen Werken läßt sich der französische Einfluß kaum noch erkennen, so sehr hat der Künstler die Befangenheit und Strenge der Formengebung überwunden. Den Gipfel in seinem Schaffen bedeuten die beiden Statuen des David und Salomo, sowie eine Reihe von Archivoltenfiguren in Freiberg, wo er in jeder Hinsicht weit über das in dem Chartreser Atelier erreichte Ziel hinausgeht. Diese letzten Werke entstanden wenige Jahre vor 1240.[8])

Köln. J. Bachem.

[8]) Wie mir Dr. Franck, der Verfasser des obengenannten Buches brieflich mitteilt, hat auch er die Zusammenhänge der sächsischen Plastik mit Chartres erkannt und diese seine Ansicht in seinem Buche über die Straßburger Ecclesia und Synagoge angedeutet.

Grenzen der christlichen Kunst.

(Mit 2 Abbildungen.) (Schluß.)



Es kann nicht zweifelhaft sein, daß ein Zurückgreifen in zurückliegende Kunstformen dem christlichen Künstler die Sache erleichtert. Wie das Christentum den Geist über das Alltägliche, auch wenn er sich mitten darin bewegt, emporhebt, ein Erheben aber immer ein Entfernen bedeutet, so ist es der christlichen Empfindung naheliegend, daß sie im christlichen Kunstwerke die Welt und namentlich die Menschen nicht gerne in der Erscheinung, im Kleide der alltäglichen Umgebung, gleichsam als herausgegriffen aus der lebendigen wirklichen Gegenwart, vor sich erblickt. Wie sträubt sich im allgemeinen das Gefühl schon dagegen, in einem öffentlichen profanen Denkmale in Bronze oder Stein die Kleidung der Gegenwart, den Frack, den Zylinder, zu sehen! Wie anstößig sind vielen die Spitzengewänder und Modekleider auf den Friedhöfen vieler italienischer Städte (Mailand, Genua). Es ist aber doch begreiflich, daß diese natürliche Empfindungsweise auf dem Boden religiösen Empfindens noch mehr ausgeprägt ist. Die Künstler, die die Wiedergabe einer scharfgezeichneten Gegenwart vermeiden und Landschaft, Kostüm und Gesichtsbildung mehr komponieren als vom gegenwärtigen Modell ablesen, kommen — und sie wollen das — diesem Gefühle entgegen. Ist dabei alles an sich zeichnerisch, koloristisch, innerlich, überhaupt ästhetisch richtig, so findet nicht leicht jemand etwas, was jene Erhebung stören könnte; er müßte denn jedes einzelne scharf auf seine realistische Treue prüfen. Tut er letzteres, dann muß er vielleicht sagen: Diese Palme hier ist eigentlich keine Palme, ein wirklicher Esel trägt seine Ohren niemals so, ein solches Männerantlitz hat nie gelebt. Es ist aber keine Frage, daß das Allegorisierende über den Kontrast zwischen Idee und realer Zufälligkeit hinweghilft. Wenn hingegen ein Künstler, wie z. B. Meister von Gebhardt — in ganz anderem Sinne wie alte Meister — seine christlichen Darstellungen in eine ziemlich engbegrenzte, wenn auch vergangene Gegenwart verlegt, so setzt er sich der Gefahr aus, den Geist des Beschauers von der Idee abzuwenden und auf die Gegensätze zu der gegenwärtigen Gegenwart und ebenso zu herrschenden Vorstellungen über biblische Zeiten hinzulenken. Das greitbar Unhistorische — nicht gemildert durch die Naivität früherer Anachronismen, die die gröbsten Verstöße gegen alle äußere Wahrheit entschuldigt, ja adelt — kann geradezu anstößig werden, kann das Bestgemeinte bedenklich erscheinen lassen. Für ein gut Teil dieses Unhistorischen in den Werken v. Gebhardts und mancher ihm nachstrebender oder ihn imitierender protestantischer Künstler darf aber nicht übersehen werden, daß der christliche Kreis, den der Künstler im Auge hat, der protestantisch-christliche ist und die Kunstwerke selbst sozusagen protestantische sein sollen. Von diesem Kreise wird die historisch unzutreffende vergangene Gegenwart anders empfunden als von Angehörigen anderer Konfessionen. Ein echter und frommer Protestant wird sich zweifellos herzlich daran erbauen

können, wenn er in Gestalten, die ihm die Lutherzeit oder gar das Lutherhaus lebendig vergegenwärtigen, jene Glaubensfestigkeit, Glaubensfreudigkeit, Glaubensinbrunst verkörpert sieht, die nach seiner Vorstellung gerade in jener Zeit eine besondere Neubelebung fand. Er vergißt und vergißt gerne diesen friedvollen Darstellungen gegenüber all die Kämpfe, all den Haß, all das Blut, all das in seinem Wesen Unchristliche, was jene Zeit erfüllte, und zwar im engsten Zusammenhange mit den eminent christlichen Glaubens- und Sittenfragen. Immerhin aber muß mit einer Art von Opfer des Verstandes davon abgesehen werden, daß diese Umgebungen, diese Kostüme, diese Gesichter eine scharfreale Gegenwart vor Augen stellen, die eine historisch unwahre ist. Will aber der katholische Künstler, vielleicht in recht wohlgemeintem engem Anschlusse an v. Gebhardt, sich auch in lutherzeitlichen Anachronismen bewegen, so kann das nicht gebilligt werden, er müßte denn für eine protestantische Kirche oder das protestantische Haus arbeiten.[5]) Fühlbarer wird das, wenn nicht etwa das bereits fremd gewordene XV. und XVI. Jahrh., sondern die heutige Gegenwart als derartiger Anachronismus vom Künstler beliebt oder gewagt wird, wie das von v. Uhde und andern geschehen ist. Würde dieser Künstler wohl auch preußische Pickelhauben oder bayrische Raupenhelme und Kruppsche blanke Gußstahlkanonen vor Jericho oder Karthago aufziehen lassen? Tut er es in der profanen Kunst nicht, welches größere Recht hat er dazu in Kunstwerken, die er der christlichen Kunst beigezählt wissen möchte? Kein Zweifel, der Künstler hat weder das Recht, auf die Unwissenheit anderer zu spekulieren, noch, bei der eignen Unwissenheit sich begnügend, wissentlich das Falsche zu ergreifen. Und in dieser Beziehung darf die christliche Kunst hinter der profanen nicht zurückstehen. Und doch, es besteht ein Unterschied. Das profane Historienbild will nichts anderes als eine Darstellung des geschichtlichen Faktums, und dieses Faktum soll historisch treu erscheinen; darum darf Karl der Große nicht auf einem Barocksessel im Grabe sitzen und Max Piccolomini keinen Rokokodegen tragen.

[5]) bezw. aus künstlerischen Gründen sich veranlaßt fühlen, das spätgotische Kostüm zu wählen. D. H.

Der Künstler muß Hinweise auf noch viel heiklere und verstecktere Anachronismen als gerechte Vorwürfe ebenso bescheiden hinnehmen, als Apelles die Kritik des Schusters, ja er muß sich unter Umständen bestimmen lassen, bei so großem Mangel an historischem Wissen und so geringem Triebe nach dessen Vergrößerung die Historienmalerei lieber aufzugeben. Das christliche Historienbild aber hat wesentlich die Idee des geschichtlichen Vorganges vor Augen. Und da könnte der Fall eintreten, daß durch stärkste historische Treue in Äußerlichkeiten die Idee gestört würde. Diese Störung würde wenigstens für den Augenblick, vielleicht für lange oder immer, um so größer werden, je mehr die historische Treue altherkömmlichen eingewurzelten Vorstellungen widerspräche. Wie unhistorisch, wie unwahrscheinlich, wie grausam, könnte man sagen, ist die Nacktheit des Jesukindes, nicht etwa in der Krippe allein, sondern auch in weiteren Jahren und im Spiel mit dem weniger nackten kleinen Johannes! Wie sehr widerspricht sie der Tradition, im allgemeinen auch der künstlerischen Tradition von den ältesten Zeiten bis in das XVI. Jahrh. hinein (Ausnahmen freilich nicht selten, schon in den Katakomben). Und doch, mit welcher Annahme innerer Berechtigung wird daran auch jetzt noch vielfach festgehalten! Wird das so bleiben? Muß das so bleiben? Kann das christliche Volk sich dem bekleideten Kinde gegenüber nicht erbaut fühlen, kann es das Kind nicht für das historische Christuskind halten? Vieles derartige läßt sich anführen. Es beweist, daß die christliche Historienmalerei ein ganz eigenartiges Feld ist, wo Idee und Realität, Festigkeit der Tradition und fortschreitende Entwicklung Kompromisse zu schließen haben, nicht aber die eine Seite das Feld völlig räumen darf. Willkür und innere Unwahrheit aber müssen ausgeschlossen bleiben, weil sie widerchristlich sind. Es fragt sich, ob die jammervollen Auswüchse christlicher Kunst die man in horrenden Öldrucken oder Chromolithographien und fast noch horrenderen Tonzuckerbäckereien in süßlichen Farben oft genug als eigentliche christliche Kunstwerke angepriesen findet, ob sie etwas Besseres sind, wenigstens heute als etwas Besseres gelten dürfen. Ihre angeblichen Vorbilder mögen einmal lange Zeit oder vorübergehend den

Meinungen und Empfindungen entsprochen haben, aber ein Monopol fortschreitender Verschwommenheit und Versüßlichung für alle Zukunft hat ihnen niemand garantiert und garantieren können. Stillstand ist Rückgang und Untergang, wie im Leben, so auch in der Kunst, und wahrlich auch in der christlichen Kunst, die das christliche Leben künstlerisch beleben soll. Die historischen Kunstausstellungen der Jahre 1902 und 1904 in Düsseldorf, die, auf die mittelalterliche Kunst beschränkt, wesentlich nur Werke christlicher, und zwar vorherrschend nur christlich-kirchlicher Kunst zeigen konnten, brachten in dieser Beziehung Lehrreiches genug. Sie haben in dem Wechsel der so weit auseinander liegenden Stilarten das Naturnotwendige und Heilsame des Fortschreitens gezeigt. Und in der Tat, so lehrreich auch die Vergangenheit sein mag, so notwendig auch die Gegenwart, auf ihren Schultern stehend, in die Zukunft hineinbauen muß, der Fluch der Irrung geht von der Vergangenheit aus, wenn die Gegenwart und durch sie die Zukunft ihr einseitig oder ausschließlich verfällt. Vorwärts! heißt es, vorwärts mit offenen Augen auch durch die gegenwärtige Zerfahrenheit, die manche kurzsichtig und trügerisch „die Moderne" nannten. Als man in China schon im sechsten Jahrhundert eine „Moderne" dem „Alten" in der Kunst gegenüberstellen wollte, erklärte ein chinesischer Maler: „Auf dem Gebiete der Kunst haben die Ausdrücke ‚alt' und ‚modern' keine Stelle"; und was könnte wahrer sein? E. von Gebhardt hat lange schon, und in vielen Punkten auch nicht mit Unrecht, fast als der christliche Maler der Gegenwart gegolten, und man könnte ihn ebenso als einen lebendigen Protest gegen die moderne Zerfahrenheit bezeichnen. Aber hat etwa E. von Gebhardt selber die neue Zeit nicht geschmeckt? Die gewaltsamen Strömungen, die noch nicht ausgebraust haben, sind historische Fakta, ja, großenteils historische Ergebnisse, herzuleiten aus nachweisbaren Quellen. Die Regungen, die von ihnen ausgegangen sind und sie begleitet haben, haben alles durchsäuert und in Gärung gebracht, und selbst der Widerstrebende konnte und kann sich ihnen nicht ganz entziehen. Sind da Tollkühnheiten gewagt, sind da Frevel begangen worden, so ändert das nichts an der Wahrheit und an der Unsterblichkeit der Kunst und des Christentums. Schon mehr als einmal hat das Christentum und mit ihm die christliche Kunst durch schlammige und kotige Bahnen sich durchkämpfen und in der jedesmaligen Gegenwart lebendig zu bleiben streben müssen. Des Christentums und seiner Kunst Vertreter, auch die treuesten und ergebensten, sind auf allerhand Irrwege verlockt worden, manche Schwächlinge aber auch einseitiger und engherziger Liebe zur Vergangenheit erlegen. Dem aszetischen Overbeck reichte aus den Stürmen und Schlachten der damaligen Gegenwart der Lützower Veit die Hand, und sie haben sich nicht eingebildet, einen Markstein auf der Bahn der christlichen Kunst zu bilden, nicht einmal so sehr, als es tatsächlich der Fall war. Es ist aber gut und notwendig, daß die christliche Kunst nicht in den tötenden und dabei vielleicht gar selbstgefälligen Gedanken zu irgend einer Zeit hineingesteuert werde, als sei sie nun, etwa mit der Zeit und den Anschauungen der sogenannten Nazarener, ein für allemal abgeschlossen, und so in doppeltem Sinne unverbesserlich. Wer sich in Dingen der Kunst der Gegenwart verschließt und, dem Neuen nur Vorurteile prüfungslos gegenüberstellend, die Frage nach der Christlichkeit der Kunst aus den Formen und Wegen der Vergangenheit allein entscheiden und diese Entscheidung zum Gesetz zu erheben den Willen oder gar eine gewisse Macht hat, der läuft Gefahr, sich an der christlichen Kunst zu versündigen. Irgend ein Samenkorn, das für die Zukunft der christlichen Kunst bedeutungsvoll werden kann, ist vielleicht nur aus einer Hand zu empfangen, die sonst unannehmbare Gaben bietet. Soll das Gute deshalb verschmäht werden, weil der Geber nicht gerade in allen Dingen gefällt? Sollte nicht jede christliche Kunst z. B. von E. von Gebhardt vieles gewinnen können, vieles dankbar annehmen müssen? Was aber von Künstlern irgend welcher christlichen Kunst gilt, gilt auch gegenüber jedem noch so entlegenen, sobald er Nutzbares bietet, und sei es auch nur in rein formaler oder technischer Hinsicht. Es gehört zur Erhabenheit des Christentums, sich nicht von Vorurteilen befangen zu lassen, in denen die mit ihrer angeblichen Voraussetzungslosigkeit Prunkenden auch unter den Künstlern am tiefsten vergraben zu sein pflegen. Dieser echten Vorurteilslosigkeit gegenüber hat jeder

unbefangene Künstler, der es mit seinem Tun wirklich ernst nimmt, ein Recht darauf, von der christlichen Kunst beachtet zu werden. Und es kann nicht geleugnet werden, daß bei aller Zerfahrenheit, die nicht bestritten wird, sehr viele es mit ihrem Tun ernst nehmen, daß ein wetteiferndes Leben auf allen Gebieten der Kunsttätigkeit erwacht ist und aus der hohen Kunst in das Kunstgewerbe, ja in das Handwerk einströmt. Auch könnte nichts kurzsichtiger sein, als anzunehmen, oder sogar zu behaupten, daß alles, was seit einem Menschenalter sich in den Kunstanschauungen und Auffassungen geändert habe, verwerflich sei und rückgängig gemacht werden müßte. Da dürfte die christliche Kunst nicht müßig und unwirsch beiseite stehen und Schaden leiden, weil sie nicht mitleben will. Mitleben heißt aber durchaus nicht alles mitmachen, heißt am allerwenigsten mit der Vergangenheit brechen, jede Bezugnahme und jeden Rückgriff auf die Vergangenheit einen Rückschritt oder Rückständigkeit nennen. In den Wahn eines voraussetzungslosen, der Vergangenheit nicht bedürfenden kühnen Hineinstürmens in eine ungewisse, dem „Genie" preisgegebene Zukunft hinein kann sich der ungebildete, unwissende, an Selbstüberhebung leidende Darsteller gewisser Stoffe hineinverirren und der Schar gleichwertiger vermeintlich Freier, tatsächlich Befangener, imponieren. Es kann ein solches Stürmen verzeihlich, es kann je nach Art der Betätigung nutzbringend sein. Warum soll nicht etwa ein Landschaftsmalerjüngling dahin kommen können zu sagen: So sehe ich den Baum, so sehe ich den Berg, und so male ich ihn; was geht es mich an, wie ihn früher andere besser oder schlechter gemalt haben; ich male heute, was kümmert's mich, ob es Griechentum, Mittelalter oder Renaissance gegeben hat. Sagte doch schon vor Jahrhunderten ein chinesischer „Junger": „Brüchige Felsen und schlammiges Wasser: was habe ich zu tun mit dem Kehricht aus der Sung-Dynastie (— das waren etwa die chinesischen Medizeer —)." Und so gibt es Kunstzweige genug, die ohne Geist und geistigen Inhalt bestechend geübt werden können, und selbst große Historienmalerei kann je nach Umständen mit recht äußerlichem Wissen und recht unhistorischem Empfinden Erfolge des Augenblicks, vielleicht selbst der Dauer haben. Aber die christliche Kunst ist ein solcher Zweig nicht. Seit sie aufgekeimt ist, kann sie nicht mehr tabula rasa — glatten Tisch — machen und, alles Frühere verleugnend und über den Haufen werfend, einer beliebigen Gegenwart verfallen. Man könnte sagen, die Entwicklung der christlichen Kunst ist eine kumulierende in höherem Grade, als jede andere. Sie hat Stufen durchlaufen, die außerordentliche Verschiedenheiten, ja Gegensätze zeigen, aber jede Stufe hat Unveräußerliches hervorgebracht und den nachfolgenden Stufen als einen Besitz für immer überliefert. Das sind nicht immer große, in die Augen fallende Dinge gewesen, aber das, worauf es hier ankommt, sind Dinge gewesen, die mit der inneren Stetigkeit des Christentums einerseits und mit seiner fortschreitenden Entwicklung andrerseits innigst verschmolzen sind; sie sind ebensoviele Äußerungen des innersten Wesens des Christentums, sind — und das konnten sie in den Händen christlicher Künstler werden — ebensoviele theologische, philosophische, dogmatische und apologetische Werke. Ein tüchtiger Theologe von heute braucht kein Thomas von Aquin zu sein, aber er muß ihn studiert haben, und wird ihn am besten kennen lernen und verstehen, wenn er auch Aristoteles studiert hat. So etwa steht die Sache auch für den christlichen Künstler, welchen Zweig der Kunst — die Kirchenbaukunst dabei nicht zu vergessen — er auch ausüben möge. Ein wahrer Fortschritt ohne beständiges und verständnisvolles Zurückblicken ist nicht möglich. Daß dieses Zurückblicken vorzugsweise ein geistiges Schauen sein muß, liegt auf der Hand, und wir wissen, wie weit es die alten christlichen Künstler gebracht haben, als es noch weder Museen noch retrospektive Ausstellungen gab. Nichtsdestoweniger können diese anschauunggebenden Einrichtungen und Veranstaltungen dem Künstler seine Sache sehr erleichtern. Freilich bringen sie ihn auch in die Gefahr, von irgend einer früheren Richtung, etwa einem früheren Stile, gefangen genommen zu werden und damit den ganz freien Blick namentlich auch für die Gegenwart zu verlieren. Aber hier hat die Freiheit sich ihrer Haut zu wehren. Tut sie das und ist sie auf ihrer Hut, dann kann die Kunst aus solchen Anschauungen nur Gewinn ziehen. Solch rückblickende Anschauungen haben, wie allgemein bekannt, in sehr umfassender Weise die großen Ausstellungen der

Jahre 1902 und 1904 in Düsseldorf gegeben. Aber zwischen der Wende des Mittelalters und der Gegenwart liegt eine Reihe von Jahrhunderten, und nur ein weiter Sprung, ein Sprung, der über eine Fülle vielseitiger und tiefgreifender Wandlungen hinweg getan werden muß, führt zu den jüngsten Anschauungen zurück, die jene Ausstellungen darboten. Kann das Übersprungene wert- und wirkungslos für die Gegenwart sein, und wächst nicht durch solchen Sprung die Gefahr, eine Kluft zwischen damals und jetzt zu vermuten, für die es eine Brücke nicht gäbe? Die Menschheit hat den Weg durch diese scheinbare Kluft von Jahrhundert zu Jahrhundert und von Tag zu Tag durchschreiten, durchleben, durchkämpfen müssen und hat zahllose Eindrücke, auch Narben, empfangen und mitgenommen, und was sie in diesen Jahrhunderten geworden ist, ist sie zum größten Teile durch diese Jahrhunderte geworden. Darum können diese Zeitläufte auch für die christliche Kunst nicht gleichgültig sein. Und sollte sie selbst in diesen Jahrhunderten geschlummert haben, so ist das nur ein Schlummer gewesen, aber sie hat gelebt und für gar vieles offene Augen gehabt. Dies viele kann nicht ohne Wirkung geblieben sein, und die Nazarener in Rom konnten unmöglich etwa bei Fra Angelico wieder anfangen, als ob das Zwischenliegende bis in ihre leibhaftige Gegenwart hinein kaum oder gar nicht dagewesen wäre; das haben sie selber sich auch gar nicht eingebildet; sie haben es gar nicht gewollt; nur die Unkenntnis behauptet das. Sie haben namentlich neben dem Mittelalter die Frührenaissance zu würdigen gewußt und mit ihr das klassische Altertum. Anders wurde es, innerlich und äußerlich anders, als die Renaissance ihre Strenge aufgab, als die Idee dem Spiele der Formen freieres Feld geben mußte. Da begann die Zeit, für welche die Nazarener, aber nicht sie allein, keine Neigung verspüren konnten, deren Eigenarten sie vor allem aus der christlichen Kunst ausgeschaltet wissen wollten, gegen die sie heiligen Zorn losließen; da konnte man sie vom „Kultus der Geschmacklosigkeit" usw. reden hören. Freilich, nicht sie waren es, die die Bezeichnungen „Barock", „Rokoko" und gar „Zopf" zu Verdächtigungswörtern für ein gutes Werk des vorvorigen Jahrhunderts machten. Im Laufe der 70er Jahre glaubten manche Kunstfreunde, „Kunstkenner" und „Kunstgelehrte" zu erkennen, daß auch in diesen Dingen die Schönheit walte, und daß nicht „Hie Gotik, hie Renaissance" der einzige Wettruf wäre. Die Erkenntnis des künstlerischen Wertes, der den Anschauungen und Erzeugnissen dieser Ausläufer der Renaissance zukomme, schlug bekanntlich bald zu einer Vorliebe in hellen Flammen auf; die Gotik war „verschroben" und „nur kirchlich", die Renaissance „kalt" und „ohne wirkliches Leben". Die gezahlten enormen Preise für gewisse Zweige künstlerischer Tätigkeit, Arbeiten in Holz, Stuck, Elfenbein, edlen Metallen usw. aus den letzten Jahrhunderten sind lautsprechender Beweis, namentlich wenn man bedenkt, daß die nämlichen Dinge vor kaum 30 Jahren noch gering bewertet wurden. Für die christliche Kunst allerdings war die Sprache der Nazarener, ihr wohlverdienter Ruhm, die fast bedingungslose Hingabe ihrer jüngeren Gefolgschaft allzugewichtig, ihre Begründungen auf zuviel innerlich Wahres und auf ein allzu gründliches und ausgebreitetes Wissen gestützt, als daß eine andere Meinung leicht zur Geltung hätte kommen können. Und weil sie teils durch ihr Wissen, teils durch die von ihnen angestrebten und teilweise auch erreichten Darstellungsweisen als eine Art Inbegriff alles dessen galten, was von früherem für die christliche Kunst erneuerungswert sein könnte, so verschlossen manche, soweit es sich um christliche Kunst handelte, allem übrigen gegenüber die Augen und gewöhnten sich daran, die Ausdrücke „christliche Kunst" und „Nazarenerkunst" für gleichwertig zu halten. Und das ist in gewissen engeren Kreisen noch heute so und konnte es um so leichter bleiben, weil von protestantischer Seite die Malerei als im engeren Sinne christliche oder gar kirchliche Malerei so gut wie gar nicht, die Plastik kaum viel mehr gepflegt wurde. Die Kunstwissenschaft, auch wo sie den Nazarenern in vollstem Maße gerecht sein will, spricht über diese Dinge schon seit mehreren Jahrzehnten ganz anders, aber im christlichen Volke und bei der Geistlichkeit und begreiflicherweise auch bei einem Teile der Künstler herrscht im großen und ganzen noch die ebenbezeichnete Meinung mit der Zähigkeit eines Vorurteils. Daran konnten auch die von den Benediktinern eingeschlagenen Wege nicht viel ändern, jedenfalls nicht soviel, als man hätte glauben

können, und mit E. von Gebhardt würde sich die deutsche christliche Kunst vielleicht schärfer in eine katholische und protestantische gespalten haben, wenn nicht sein Einfluß als Lehrer so gewaltig, der künstlerische Wert seiner Werke so außer Frage gewesen wäre, und wenn nicht jenes Wogen und Stürmen in der Kunstbetätigung und Kunstbeurteilung eingetreten wäre, das auch die bei den eignen Ansichten Beruhigten zum Aufmerken zwang.

Bei den Ausstellungen von 1902 und 1904 war man sich dessen recht wohl bewußt, daß mit dem Dargebotenen der Entwicklungsgang der christlichen Kunst — im Mittelalter war eben die Kunst wesentlich christliche Kunst — nicht abgeschlossen war. Düsseldorf würde jene seine kunsthistorischen Ausstellungen ein Unvollständiges sein lassen, wenn es sie nicht durch das XVII. und XVIII. in das XIX. Jahrh. und bis in die schaffende Gegenwart weiterführte. Im allgemeinen hat nun die schaffende Gegenwart wenig Lust, frühere Bestrebungen für mehr als abgetane Dinge von höchstens historischem Werte anzusehen, und die schauende und kaufende Gegenwart ist großenteils auch weit mehr den Erscheinungen der Jetztzeit zugewandt und nächst ihr jenen älteren Perioden, als den solange fast einschränkungslos verurteilten christlichen Kunstwerken der Zwischenzeit bis zu den Nazarenern. Nachdem aber die Werke profaner Kunst der genannten Zeit jetzt schon bis in die sogenannte Biedermeierzeit ihre Wertschätzung gefunden haben, mußte auch die christliche Kunst versuchen, durch überblickgebende Ausstellungen, für die die Auswahl allerdings ausserordentlich schwierig ist, eine Verbindung jener älteren Zeiten mit der Gegenwart sichtbar zu machen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß manches Gegenwärtige, was als neu, als uroriginell erscheint, dabei in seinen Wurzeln und Vorbildern erkannt und damit verständlicher wird. Kann es doch, sollte man sagen, nicht ein zusammenhangsloser Zufall sein, daß die sogenannte „Moderne" nicht unmittelbar auf die, man darf jetzt schon frei behaupten, große Überschätzung der Renaissance des XVI. Jahrh. folgte, sondern als Vorstufe und Begleitung das Wohlgefallen an den Geschmacksrichtungen namentlich des XVIII. Jahrh. und dem verwandten Japanischen hatte. Und wenn wirklich für die christliche Kunst das XVII. und XVIII. Jahrhundert während des XIX. und unter der Herrschaft der Nazarener gleichsam nicht existiert haben, so ist jene Zeit darum doch nicht für die gegenwärtige christliche Kunst gleichgültig. Und wer die Jetztzeit verstehen und die Zukunft in der gehörigen Weise gestalten helfen will, der kann jene Zwischenstufen gar nicht entbehren. Eine geschickte Auswahl, dem Auge vorgeführt, kann fürs erste genügen, und es kann die Hauptkraft auf eine breite und vielseitige Ausstellung gegenwärtiger christlicher Kunst verlegt werden; und das soll ja auch das Ziel der zunächst bevorstehenden christlichen Kunstausstellung in Düsseldorf sein.

Düsseldorf. Karl Bone.

Bücherschau.

Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz. Meine Entdeckungen und Studien in der Palastkapelle der mittelalterlichen Päpste von Hartmann Grisar S. J. — Mit einer Abhandlung von M. Dreger über die figurierten Seidenstoffe des Schatzes. Mit 77 Abbildungen und 7, zum Teil farbigen Tafeln. Herder in Freiburg 1908. (Preis Mk. 10.)

Was der Verfasser in dem hier (Sp. 187/188) besprochenen italienischen Vorläufer des vorliegenden Werkes an Vollkommenheit der Abbildungen wie der Erläuterungen noch hatte vermissen lassen, hat er in diesem reichlich ergänzt, so daß jetzt über die merkwürdige Kapelle und ihren unvergleichlichen Schatz eine in jeder Hinsicht befriedigende Monographie vorliegt. — Der Kapelle selbst, ihrer Entstehung, Ausstattung usw., sind 48 Seiten gewidmet, 100 Seiten ihrem Schatz, der bekanntlich zahlreiche Kostbarkeiten aus Metall und Email, aus Holz und Elfenbein, wie von Geweben umfaßt. Die meisten derselben sind vorzüglich abgebildet, die zugleich durch ihre Färbung hervorragendsten, das Emailkreuz, die Zellenschmelze des Praxedesreliquiars, der Verkündigungs-Seidenstoff, zugleich durch kolorierte Reproduktionen, die sogar die Technik genau erkennen lassen. Die geschichtlichen, kunsthistorischen und -technischen, die liturgischen wie ikonographischen Angaben beruhen auf sorgfältigen Untersuchungen und Vergleichungen, die aber trotz ihrer Gründlichkeit, hinsichtlich der ältesten und merkwürdigsten Gegenstände, selbst der stofflichen, den Mangel der Vorarbeiten immer noch erkennen lassen. — Die überaus wichtige Entdeckung

des Schatzes hat in bezug auf die Erforschung des Kunstschaffens in der zweiten Hälfte des I. Jahrtausends eine Fülle von Anregungen geboten, welche mit all den durch ihn gegebenen Aufklärungspunkten die Kunstgelehrten noch lange beschäftigen wird. Schnütgen.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. 11. Band: Donatello. Des Meisters Werke in 277 Abbildungen. Herausgegeben von Paul Schubring. Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart 1907. (Preis gebunden Mk. 8).

Daß ein Meister des Quattrocento, daß Donatello endlich in dieser Serie erscheint, ist aufs wärmste zu begrüßen, und daß die übersichtliche Zusammenstellung seiner sämtlichen Werke von Schubring besorgt, die 44 Seiten umfassende, reich illustrierte Einleitung von ihm geschrieben ist, gereicht dem stattlichen Bande zum Vorteil. Das Lebens- und Schaffensbild des erst in den letzten Jahrzehnten in seiner großen Bedeutung erkannten florentinischen Meisters, der ein Alter von 80 Jahren erreichte und seinem immerwährenden Streben seine unaufhörlich steigenden Erfolge verdankte, erscheint hier, dank der geschickten Gruppierung und der flotten anregenden Schilderung in blendendem Lichte, mag er den Marmor beleben, oder für den Bronzeguß modellieren, mag er Standfiguren meisseln, Reiterstatuen bilden, Gruppen ordnen, mag er weltliche oder religiöse Bilder schaffen, vollrunde Gestalten oder Reliefs. Unter diesen sind die in verschiedene Gruppen zerfallenden Madonnen von besonderem Reiz, speziell die flachen Plaketten, von denen aber die Seite 94 abgebildete meiner Sammlung nicht in Silber, sondern in Kupfer getrieben und vergoldet ist. Schnütgen.

Domine dilexi decorem domus tuae — 200 Vorlagen für Paramentenstickerei, entworfen nach Motiven mittelalterlicher Kunst von Joseph Braun S. J., 28 Tafeln nebst Text. III. Auflage. Herder in Freiburg 1907. (Preis in Halbleinwandmappe Mk. 18.)

Die hier (XV. Sp. 286/287) aufs wärmste empfohlenen „150 Vorlagen" (die ein Jahr darauf durch die „Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente" [vgl. XVI. Sp. 383/384] vorzüglich ergänzt wurden), sind inzwischen auf 200 Nummern angewachsen, so daß deren Notwendigkeit und Brauchbarkeit klar erwiesen sind. Sie werden immer neue Auflagen erfordern zum Segen für die kirchliche Paramentik, die dadurch vor mancherlei, auch ihr drohenden Gefahren bewahrt bleiben möge, zumal der überaus fleißige Verfasser, trotz seiner sonstigen vielfachen Arbeiten, die weitere Vermehrung seiner Vorlagen sich angelegen lassen sein wird. — Für diesen Zweck mag es gestattet sein, einige Wünsche zu äußern. — Wenn nämlich Baldachin-, Kanzel-, Lesepult-, Wandbehänge unter die Paramente gerechnet werden, dann dürften auch Fußteppiche, Kniekissen, Fahnen als solche betrachtet werden. Gerade in bezug auf diese hat die Nachfrage im letzten Jahrzehnt außerordentlich zugenommen, mit ihr der Unfug hinsichtlich des Bilderkreises und der Zeichnung, so daß hier Abhülfe durch Unterweisung dringendst nottut. — Auch dürfte dem Verleger zugemutet werden, einige Farbentafeln beizufügen, die für die Gewinnung der doch so wichtigen, nicht so leicht zu erreichenden Farbenharmonie von großem Nutzen sein würden. Schnütgen.

Dekorative Malereien in gotischem Stile nach Ausführungen und Entwürfen von Prof. Schaper, gezeichnet von P. Eichholz. — Diese, 40 Tafeln umfassenden Vorlagen sind aus dem ursprünglichen Verlage der Union in Stuttgart schon vor 2 Jahren in den Besitz der Kunsthandlung von G. Schlemminger in Leipzig übergegangen, die sie, nur durch die Verkleinerung des Papierrandes, erheblich reduziert und handlicher gemacht hat, den Preis von 100 Mk. auf 40 Mk. ermäßigend. — Da sämtliche von Prof. Schaper im Geiste des spätmittelalterlichen Wandschmuckes frei geschaffenen, für die Ausmalung von Rathäusern und Kirchen bestimmten Entwürfe künstlerischen Wert haben, so hat ihre Brauchbarkeit keine Einbuße erlitten, für alle Fälle, in denen ähnliche Aufgaben gestellt werden, zumal im Bereiche der Backsteinarchitektur, auf welche die meisten Muster und Stimmungen berechnet sind. Manche Wandfriese und Gewölbeverzierungen, zumal die rankenförmigen, sind den alten sehr verwandt und doch ganz selbständig, andere sind neu erfunden und doch stilistisch korrekt; architektonische Motive kommen weniger zur Geltung, auch figürliche sind nicht stark gepflegt. Die Farbenstimmung ist stellenweise etwas flau, durchweg aber kräftig und eigenartig; überall merkt man ihr das Bestreben an, die einheitliche Wirkung des Raumes zu erreichen, die ja das Hauptziel des dekorativen Malers sein und bleiben muß. — Aus diesen zahlreichen und mannigfaltigen Entwürfen können daher besonders unsere Kirchenmaler noch manches lernen, namentlich, wie die mittelalterlichen Vorbilder zu benutzen sind, deren immer neue unter der Tünche hervortreten. Schnütgen.

Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Abteilung Niello von Marc Rosenberg, 40 Seiten in Folio mit 39 Illustrationen, darunter 5 farbigen. Verlag von H. Keller in Frankfurt a. M. (Preis Mk. 27.)

Aus seiner längst vorbereiteten und nahezu fertigen Geschichte der Goldschmiedekunst greift der Verfasser (der sich bekanntlich mit deren Techniken schon lange sehr eingehend beschäftigt) das 7. Kapitel heraus, zur Veröffentlichung dieser Monographie, die ihm Pionierdienste leisten soll und hoffentlich auch wird auf der Suche nach einem Verleger. — Das Niello, eine sehr einfache, überaus solide, höchst wirkungsvolle, daher schon von den Ägyptern gepflegte, den Römern geläufige, im Mittelalter sehr beliebte, später erst recht zu Bedeutung gelangte Technik prüft der Verfasser an der Hand ihrer vornehmsten Denkmäler, von denen er im Text eine Anzahl guter Abbildungen vorlegt. Die daran geknüpften Untersuchungen sind gründlich und tragen mancherlei Licht in das bisher ex professo noch nicht durchforschte Gebiet, das namentlich auch in Norddeutschland neben dem Grubenschmelz (obwohl

von ihm durchaus verschieden) vielfach kultiviert ist vom XI. bis ins XIV. Jahrh. — Aus der Frühzeit prüft der Verfasser mit Recht sehr eingehend die Arbeiten des Meisters Rogkerus von Helmarshausen, an dessen Identität mit Theophilus, dem berühmten Urheber der Schedula, er wohl mit Recht zweifelt, zumal das von diesem so geschätzte Grubenemail an dem Paderborner Tragaltar, trotz dessen Reichtums, keinerlei Verwendung gefunden hat. Der noch etwas frühere (1178) Kölner Vorsängerstab mit seinen Nielloornamenten und -Inschriften hätte Erwähnung verdient, wie die äußerst merkwürdige figurierte Kelchkuppa im Erzbischöflichen Museum zu Köln, die ich 1883 in Füssenich bei Zülpich entdeckte und 1886 in „Kunst und Gewerbe" S. 161 – 168 beschrieb. Auch auf die Nielloarbeiten an der Maas, namentlich auf die bedeutsamen Leistungen des Frater Hugo aus der Abtei Oignies im ersten Viertel des XIII. Jahrh. wäre ein Hinweis wohl am Platze gewesen, wie auf die allerdings nur dekorative Rolle, die das Niello an den durch ihre Einfachheit so imposanten liturgischen Gefäßen des XIV. Jahrh. in Rheinland und Westfalen spielt, wo weitere Nachforschung noch Ausbeute verspricht. — Was der Verfasser aus dem glänzenden Niellobetriebe der Renaissance in Italien, wie in Süddeutschland, endlich in der romanischen Periode Rußlands mitteilt, ist sehr beachtenswert; der glänzenden Publikation daher das Zeugnis auszustellen, daß sie nach der Erscheinung des ganzen Werkes die Sehnsucht steigert. Schnütgen.

Beiträge zur Baugeschichte des Stiftes Klosterneuburg. Im Auftrage des hochwürdigsten Herrn Prälaten Friedrich Piffl bearbeitet und herausgegeben von Dr. Wolfgang Pauker, reg. Chorherrn des Stiftes Klosterneuburg. I. Donato Felice von Allio und seine Tätigkeit im Stifte Klosterneuburg. — Braumüller in Wien 1907. (Preis Mk. 8,40.)

Die Klosterneuburger Stiftsherren wissen ihren gewaltigen Kunst- und Archivschätzen durch glänzende Veröffentlichungen Geltung zu verschaffen. — Die vorliegenden beiden Hefte (von denen das eine 18 Tafeln und einige Textabbildungen mit den Berichten und Beschreibungen, das andere die „Akten" enthält) eröffnet die Beiträge zur Baugeschichte des Stiftes durch das mit großer Wärme geschriebene Lebensbild des Stiftsbaumeisters Donato Felice von Allio, der (1677 zu Mailand geboren), 1730 seine Tätigkeit durch die Anfertigung eines großen Klosterprojektes begann, dieses aber bald zum Palastbau umgestalten mußte, indem plötzlich der Plan einer kaiserlichen Residenz auftauchte, der gewaltigen hier nach den Plänen mehrfach abgebildeten Barockanlage, die den Künstler, trotz der ihm nicht vergönnten Vollendung und trotz der bis in die neueste Zeit ihm widerfahrenen Verkennungen, als einen tüchtigen Architekten erscheinen läßt. Was im Zusammenhange mit diesem Bau aus den Urkunden des Stiftsarchivs an Notizen über den ganzen Betrieb und seine Gepflogenheiten sich ergibt, ist ungemein lehrreich, so daß die mühsame Studie auf die Barockkunst und ihre Umstände interessante Lichter wirft nicht nur bauliche, sondern auch wirtschaftliche. T.

Trierisches Jahrbuch für ästhetische Kultur 1908. Herausg. von Johannes Mumbauer. Mit einer Kunstbeilage, 55 Abbildungen und reichem Buchschmuck. Lintz in Trier. (Pr. Mk. 5.)

Dieses zum erstenmal erscheinende, (als regelmäßiger Neujahrsgruß zu erwartende) Jahrbuch verdankt seinen Titel eigentlich nur dem Umstande, daß es in Trier gedruckt ist als dem Milieu seiner Gründer und der interessantesten von den hier behandelten Denkmälern, wie sie namentlich in dem feinsinnigen Artikel Schilling's über „Trierer Straßen und Plätze", und in der Zusammenstellung der glänzenden Domherren- und Kurfürsten-Grabmäler im Dom zu Trier, unter dem Titel „Alte Schätze" von Wiegand abgebildet und beschrieben sind. Diesen Abbildungen, wie den prächtigen spätgotischen Gewebemustern gegenüber, an die Frau Stummel ihren Exkurs „von der Freude an schönen Stoffen" knüpft, treten die sonstigen, fast ausschließlich modernen Illustrationen, die Entwürfe zu Landhäusern und Kirchen, Brünnlein und Grabdenkmälern, Büsten und Zimmerausstattungen bieten, an Bedeutung stark in den Hintergrund, mit Einschluß der Vignetten und Initialverzierungen. Da diese neuen Illustrationen (etwa mit Ausnahme des Kruzifixus van der Velde's, der aber den göttlichen Dulder mehr schlafend als leidend darstellt) keinerlei Anschluß an die hier vielgerühmten alten Vorbilder verraten, so erscheinen die Anklagen gegen die Kulturlosigkeit der letzten Jahrzehnte als ebenso übertrieben wie die Lobeserhebungen der neuesten Errungenschaften. Diese sind in dem an trefflichen Bemerkungen reichen programmatischen Artikel des Herausgebers zu stark betont. nicht minder in den flotten Erörterungen über „Stil und Mode", die für die Gegenwartsbestrebungen manche, den früheren Perioden nicht minder eigenen Vorzüge in Anspruch nehmen. Mehr oder weniger werden von diesen modernisierenden Grundzügen die meisten Aufsätze beherrscht, deren frisches Streben wohltuend berührt, ohne daß aber die Objektivität, mit der Joseph Popp, trotz seiner modernen Bestrebungen, „von Gegenwart und Zukunft der kirchlichen Kunst" redet, in hinreichendem Maße zutage träte. — Dem ganzen „Jahrbuch" merkt man durchweg den Unternehmermut des Herausgebers an, der für sich selber mit großem Vertrauen der neuen Bewegung sich angeschlossen und verwandte Geister zur Mitarbeit herangezogen hat. Trotz der Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der Themate und der Mitarbeiter wird das Ganze von einem einheitlichen Zuge beherrscht. Was davon noch unreif, übertrieben und einseitig ist, dürfte sich allmählich verflüchtigen zugunsten ganz solider Auffassungen, zumal auch im Fortschritt der Zeit immer klarer sich herausstellen wird, was begründet und lebensfähig ist, nicht nur hinsichtlich der nicht selten blendenden Grundsätze, als vielmehr bezüglich der auf ihnen sich aufbauenden Leistungen.

Schnütgen.

INHALT

des vorliegenden Heftes.

Erscheinungsweise. — Abonnement.

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10,—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Demnächst erscheint:

GENERAL-REGISTER

ZU

JAHRGANG I BIS XX

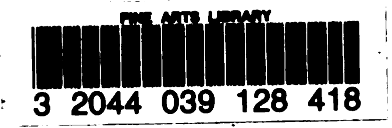
DER

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

PREIS 3 MARK



DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN


3 2044 039 128 418

